الخيال والاحتفال يتسلمان السلطة فى « أفنيون »

« ايديولوجية الاحتفال تجسدت من خلال مراحل ثلاث من حركة المسرح المعاصر . فى الخمسينيات كانت البدايات الناجحة للمسرح الوطنى الشعبى تحت إدارة « جان فيلار » تخلق الرغبة فى إيجاد مسرح شعبى يكون فى نفس الوقت فى خدمة الجمهور والحقل الثقافى معا » (١)

« عندما أمثل فى « إفنيون » فإننى أعلم مسبقا أن اللعبة لا تجرى ضد أو بالرغم أو فوق إرادة الجمهور . كما يحدث غالبا فى باريز ، وإنما بمشاركته - إنه فى حالة حب » (جان فيلار) (٢) .

عبد الكريم برشيد

○ المدينة التى أميرها ممثل

لماذا الخيال ؟ ولماذا الاحتفال ؟ ولماذا السلطة ؟ ولماذا هذا العنوان بالذات ؟ ومن أين جاء ؟ وما المقصود به كمدخل لهذه المدرسة ؟ هذه أسئلة أراها أساسية ، إذ لابد للعنوان أن يفجرها فى كل الأذهان . لذلك فضلت أن أبدأ من البداية ، أى من العنوان .

عندما نتحدث عن الغرب الأوروبى نجدنا مدفوعين دائما إلى القول إن الآلية قد قتلت فى الإنسان هناك كل شاعرية ، وأن العقل قد صادر كل التخيلات والمشاعر والأحلام ، ولكن مهرجان افنيون - وهو سوق للخيال الإنسانى وللذات المتفجرة بالحلم والعطاء - قد أكد العكس ، فالخيال مازال حيا ، وسيبقى كذلك ما بقى الإنسان يملك مشاعره ويحمل خوفه وآلامه وعذابه .

لقد آمنت بأن الإنسان جوهر وأعراض ، جوهر ثابت وأعراض متغيرة . تتغير من حولنا الظروف التاريخية ووسائل العيش ، وتتغير نتيجة لذلك علاقاتنا الإنسانية ، ولكن الإنسان سيبقى أبدا هو الإنسان . سيبقى ذلك المخلوق الذى يمارس العشق كما مارسه آدم قديما ، سيتألم كما تألم الناس من قبله منذ ملايين السنين . سيحزن دائما ويفرح ويتعذب ويحلم . ولهذا فلا خوف على المسرح وذلك مادام الإنسان يحمل إنسانيته فى ذاته .

ولقد كان مهرجان إفنيون مناسبة للتعبير عن هذه المعانى . مدينة بأكملها تصبح عرسا متواصلا لمدة شهر من الزمن ، الشىء الذى يؤكد بأن الاحتفال ليس ترفا وإنما هو الحياة ذاتها . لهذا كان أبرز ما فى هذه المدينة شيئان : الخيال والاحتفال . وخارج ذلك لا وجود لشىء سوى الإنسان المبدع ، الإنسان الذى يتخيل ويشعر ويرسم وينحت ويرقص ، الإنسان الذى يتخيل آفاقا جديدة للعالم المستقبل ، هذا الإنسان هو الذى تسلم السلطة فى « إفنيون » . هذه المدينة التى تتزاحم فى زواياها المبادىء والنظريات والتنبؤات ، وتتصارع فيما بينها فى صمت وجهر .

الخيال فى السلطة ، شعار رفعته ثورة ماى ٨٦ فى باريز الخيال فى السلطة ، شعار رافق الطلبة وهم يفتحون مسرح « الأوديون » . هذا المسرح الذى أرغم على التخلى عن طابعه الرسمى ليصبح احتفالا شعبيا يشارك فيه الجميع .

وإننا فى إفنيون فى مهرجانها السنوى ، نحس بأن هذه المدينة التاريخية قد تعرضت بدورها للفتح . وأن الذين اقتحموا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اسوارها وفتحوا أبوابها هم رجال المسرح . فهم سلطتها وحكامها وجندها وسدنتها .

لقد كتب « هنرى دو منترلان » مسرحيته « المدينة التى أميرها طفل » أما إفنيون فيمكن القول عنها بأنها المدينة التى أميرها ممثل .

○ مهرجان إفنيون أو إفنيون المهرجان ؟

لست أدرى كيف أنعت هذه التظاهرات الاحتفالية ؟ هل اقول مهرجان إفنيون ؟ أو إفنيون المهرجان ؟ أو يكفى كلمة « إفنيون » لتصبح الكلمة وحدها دالة على كل مظاهر التظاهر الثقافى والفنى ؟ إن من طبيعة الأشياء - عندما تذوب فى بعضها - أن تفقد أسماءها وصفاتها الأولى ، وبهذا تغيب « إفنيون » ، تغيب كأحجار وبنايات وشوارع وأسواق لتصبح بعد ذلك أعراسا واحتفالات ثقافية .

إن التفكير فى « إفنيون » يخرج عن حالاته الأولى ، يتمرد على صفاته وقيوده ، يطلق الهمس والحفر على الورق الأبيض ، ليصبح فعلا متحركا ، يصبح مسرحا ، وغناء ، ورقصا ، ورسما ، وسينما ، فالتفكير يتم الآن جهرا وبحضور كل الناس ومشاركتهم ، إنه لا يخرج من المعامل ولا تلقى به المختبرات ، لا ينزل من السماء . إنه فعل جماعى ، تفجره اللحظة الراهنة هذه اللحظة الحبلى بكل قضايا الساعة ، هذه القضايا التى يعيشها الكل ويتعذب بها الكل والتى لابد أيضا ، أن يساهم الكل فى علاجها .

لقد تأكد لى من خلال التظاهرات فى « إفنيون » أن المسرح لا يمكن أن يكون سوى مهرجان ، ثم إنه ماذا يمكن أن يكون المهرجان غير اللقاء الإنسانى ؟ وأن هذا اللقاء قد سبقه موعد فجاء الناس من هناك ومن هنا ، ومن كل مكان ، وبالرغم من احتلاف بيئاتهم وأجناسهم ولغاتهم فإنهم فى النهاية يلتقون عند نقطتين :

ا - اللغة الشاملة والتى هى لغة احتفالية بالضرورة لانها تعتمد على التعبير بالفعل هذا التعبير الذى يخرج من سجون اللفظ ليعانق كل اللغات الحسية ، وبهذا يختفى الحديث بالفرنسية أو الإنجليزية أو العربية ليحل محله الحديث بلغة الاصباغ والاشكال والهندسية والحركة والايماء والرقص .

ب - حاجة الجميع إلى التعبير الحر . هذا التعبير الذى تطبعه الرزانة حينا والذى قد يصل إلى حد الهذيان أحيانا أخرى .

إن أساس المسرح هو الاحتفال ، وأساس الاحتفال هو التعبير الحر ، سواء عبر ذلك عن حدس جماعى أو قضية جماعية ، فالجماعات إنما تعبر عن حالاتها وقضاياها من خلال احتفالاتها . وقد عبرت أوربا - من خلال المهرجان - عن همومها أولا ، وعن كل هموم الإنسان المعاصر ، ولكن ، انطلاقا من زاويتها الخاصة . وأن غياب العرب عن المهرجان - وهو سوق عالمى للوجدان الإنسانى - جعل قضاياهم تغيب أيضا . باستثناء ما جاء فى مسرحية « نشيد النهار » حيث عبر « الطاهر بنجلون » عن واقع الإنسان العربى المهاجر . ولقد تم هذا داخل تركيب شعرى يضم شعراء من البحر الأبيض المتوسط .

نعرف أن هناك خطوطا أساسية للوصول إلى الجمهور . الخط الأول ، ويمكن أن نجسده فى بنايات مسرحية قارة ، بنايات توفر الاحتفال ولكن فى أضيق الحدود وذلك لأنها تبقى أسيرة حى معين أو جمهور محدد . اما الخط الثانى فيمكن فى إهاب مسارح متنقلة ، تنزل إلى الناس عوض أن تنتظر مجيئهم إليها . ولكن هذا سيؤدى بالضرورة إلى أن يكون المسرح هو الذى يختار جمهوره ، الشىء الذى يحد أيضا من فعالياته ويحصره داخل إطارات معينة .

اما الخط الثالث فيكمن فى الإعلان عن موعده ، موعد للتظاهر المسرحى ، ويحدد الموعد طبعا داخل إطار مكانى وزمانى ، الشىء الذى يجعل الجميع يحضر هذا التظاهر الذى يسمى المهرجان .

إن تنقل المسرح وذهابه إلى الناس لا يحقق المبدأ الاحتفالى إلا فى أضيق الحدود وذلك لأنه يترك المجموعات البشرية تعيش أسيرة التباعد المكانى والزمانى ، وهو بهذا يحد من مفعول المشاركة والتواصل ، كما أنه يعمل على تفتيت المكان والزمان الاحتفاليين . والمهرجان كما رأينا يعمل أساسا على استيعاب كل الأزمان والأمكنة ، ومحاولة اختصارها فى مكان واحد وزمن واحد ، إنه مؤتمر شعبى عام ، يقوم أساسا على وجود الآخرين ومشاركتهم ، ذلك لأنه لا يعقل أن نذهب لكل واحد فى داره ، لنقيم له مؤتمرا بمفرده . . .

○ خطوط متوازية . . . تلتقى أو لا تلتقى . . .

هناك من يفهم الاحتفال فهما آحادى الدلالة ، فهو عندهم مجرد تعبير عن حالة واحدة فقط ، هى حالة الفرح . وهم بهذا إنما يصادرون كل الحالات والقضايا التى يعبر عنها الاحتفال - وما أكثرها - وذلك لأن الاحتفال لغة تختصر كل

اللغات . كما أن هناك من يفهم التواصل - وهو أحد المبادىء الأساسية للاحتفال على أنه دعوة للتعايش الطبقى . وهذا خطأ ، لأن الصراع مبدأ أساسى فى الوجود وعليه كان لابد للاحتفال أن يكون ترجمة حسية وفعلية لكل أنماط الصراع ولكن هذه الصراعات - وهى تتخذ عادة وجوها متعددة - لا يمكن أن تتم فى المطلق من المكان والزمان ، لذلك كان لابد من تحديد أرضية لها ، وتكوين زمنها التاريخى . لذلك كان المهرجان - وهو خليط غير متجانس من الحرف والطبقات والمواقف والأجناس البشرية والبيئات الجغرافية والأديان - وهو المكان الأنسب لظهور وتجسيد كل أنماط الصراع ، فهناك اختلاف إذن ، ولكنه داخل فى نطاق اتفاق عام . وهناك صراعات أيضا ، ولكنها لا تخرج عن نطاق وحدة شاملة . فهناك وحدة المكان والزمان ووحدة القضية ، وداخل هذا الاتفاق المحورى تتعدد الآراء وتختلف وتتصارع . وذلك تبعا لاختلاف المصالح وتباينها وتعدد الانتماءات الطبقية والقناعات الفكرية والسياسية والاعتقادات الدينية . إن وحدة المنبر فى المؤتمرات والمهرجانات ومجالس البرلمان لا تنفى الصراع ولا تصادر الاختلافات .

ولهذا كان مهرجان « إفنيون » وهو هذا المنبر الذى يعكس تصارع الأيديولوجيات والمبادىء والأفكار . إن المكان فيه واحد ، وكذلك الزمان ، ولكن المواقف تختلف طبعا . وبهذا تعددت المدارس الفكرية والاتجاهات المسرحية واتخذ الصراع كثيرا من اللغات الحسية المختلفة . فهو مسرح حينا ، وغناء حينا آخر ، كما كان رسما ورقصا وهذيانا حرا وعربدة فكرية .

وهكذا رأينا « صامويل بيكيت » يلتقى « ببرتولت بريشت » وذلك على نفس المسرح (قصر البابوات) إنهما يمثلان فكرين متناقضين ، أحدهما يؤمن بأيديولوجية معينة كسبيل للخلاص من القهر ، أما الثانى فيعتقد أن المأساة ليست سياسية وإنما هى وجودية . إنهما خطان متوازيان ، خطان لا يلتقيان على الصعيد السياسى والفكرى ، ولكنهما فى المهرجان التقيا ، التقيا حول نفس المنبر ومع نفس الجمهور .

لقد خاطب « بريشت » الناس بأشياء بديهية ، ففهموا عنه ، وخرجوا بعد أن تحقق لهم الإمتاع الفنى ، خرجوا وهم يشعرون بأنهم أكبر من المسرحية . أما « بيكيت » فقد أثار من الأسئلة أكثر مما أجاب عنها . وبهذا خرج الجمهور وهو يحمل فى ذاته آلاف الأسئلة ، وهى أسئلة تفضى إلى التساؤ ل من جديد ، وبهذا خرج الجمهور وهو يشعر بأن المسرحية أكبر منه .

● **أسئلة أساسية فى مفهوم المهرجان . . .**

أعتقد أنه لا يمكن لأحد أن يحضر المهرجان من غير أن تراوده مثل هذه الأسئلة . كيف تم إنشاء المهرجان ؟ وما هى الدوافع والخلفيات التى أوجدته ؟ ومن يكون جان فيلار ، أى ذلك الرجل الذى نشأت فى ذهنه الفكرة ؟ فكرة كانت فى البدء صغيرة ، ثم أخذت مع الأيام تكبر وتتشخص لتصبح هذه التظاهرات الفنية التى تحمل اسم المهرجان .

يمكن القول بأن المهرجان قد جاء باقتراح من طرف الكاتب الفنى وبائع اللوحات « كريستيان زرفوس » ، وكان على أهبة تنظيم معرض للرسم الحديث بقصر البابوات فى مدينة إفنيون ، ولكن هذا الاقتراح لا يعدو أن يكون عاملا خارجيا ، هذا العامل الذى وجد له صدى واستجابة فى نفس « جان فيلار » ، ذلك الرجل الذى أضناه البحث عن المسرح الشعبى ، والذى كان يحلم دائما بفضاء مسرحى أوسع وارحب . وهكذا نظم فى سنة ١٩٤٧ - وبمساعدة البلدية - مهرجانا مسرحيا من ٤ إلى ١٠ سبتمبر . وقد قدم فيه ثلاثة أعمال مسرحية هى « مأساة الملك رتشارد الثانى « لشكسبير » و « رصيف الظهيرة » لموريس كلافيل و « قصة طوبى وسارا » لبول كلوديل . ومن هنا إذن كانت بداية هذا المهرجان . واليوم - وبعد مرور أكثر من ثلاثين سنة - نجد أن آفاق هذا المهرجان قد اتسعت بشكل غريب ، ذلك أنه أصبح يضم - إلى جانب المسرح - كل الفنون الأخرى (الرقص - الغناء - السينما - الفنون التشكيلية) وقد تم هذا التوسيع ابتداء من سنة ١٩٦٤ .

ويمكن القول عن المهرجان بأنه قد جاء فى ركاب ثورة مسرحية . إن لم يكن هو نفسه ثورة . ثورة كانت تهدف بالأساس إلى إحداث تغييرات جوهرية وشاملة فى مفهوم المسرح . لقد كان لابد من مراجعة الفضاء المسرحى القديم ذلك لأنه فضاء محدود وضيق ، ولأنه يصادر التواصل والحوار بين المبدع والجمهور ، ولأنه ينتقل بالعلاقة بينهما من مجال الحركة إلى مجال الثبات و السكون . لقد كان لابد من خلخلة الأخلاق البرجوازية فى المسرح ، هذه الأخلاق القائمة على التفرج وعلى الحياد ، ومن هنا تفجرت الحاجة إلى البحث عن مفهوم جديد للمسرح . ويمكن أن نحدد خلفيات ظهور مهرجان إفنيون فى الأسباب التالية :

١ - إن المسرح أساسا احتفال ومهرجان . وبهذا كان « إفنيون » فى جوهره بحثا عن روح التظاهر المسرحى ومحوره الأساسى ، يقول « الفريد سيمون » لقد اقتربنا أكثر من

الاحتفال المسرحي وذلك ما بين ١٩٥١ و ١٩٦٣ . وحتى لا ننسى كيف أنه - في عالم متفجر وفي مجتمع طبقي - كان بإمكان المسرح وحده إشعار الناس بالإمكانيات الغير المسموعة ، لقد رأينا ليلة بعد أخرى وردة الأضواء تتفتح في ليالي « شايوه » و « إفنيون » وذلك أمام جمهور متعب بعض الشيء من نفسه . وذلك لدرجة أنه كان يظهر غير منفصل عن إنجاز جمال هذه الاحتفالات » (٣) إن ليالي « شايوه » و « إفنيون » قد أنارتها دائما نفس الفرقة ، اى « فرقة المسرح الشعبي » تحت إدارة « جان فيلار » .

لقد ولد المسرح في الساحات العمومية الكبرى ، إذ تفجر من قلب التجمعات البشرية ليعبر عن همومها وقضاياها . ومن هنا كان في جوهره فنا شعبيا له ارتباط بالتجمعات والتكتلات .

٢ - ان المسرح له ارتباط عضوي بشيئين : المكان والزمان . اما المكان فهو ذلك الفضاء الذي يتم فيه اللقاء بين الناس ، والذي يستوعب الحدث المسرحي من جهة ثانية . أما الزمان فهو تاريخ للقاء الاحتفال ومدته ، والذي هو أكبر وأوسع من عمر الأحداث المسرحية .

بهذا كان لابد أن يرتبط اللقاء الشعبي بالفضاء الواسع ، الشيء الذي أوجد المسارح الرومانية واليونانية والملاعب الرياضية والساحات الكبرى . ولكن هذا الفضاء المتحرر ، قد تعرض في القرون الأخيرة إلى تحديد هندسي معماري الشيء الذي مسخ جوهر اللقاء وروحه ، وذلك لأنه عوض إن يكون المسرح احتفالا شعبيا ومهرجانا مفتوحا ، فقد أصبح طقوساً فنية مغلقة ، طقوس يقوم بها بعض كهنة الإبداع الفني وذلك بعد أن استعانوا بمجموعة من الستائر والحواجز - المرئية والوهمية - على إخفاء اللعبة المسرحية ، وتحويلها إلى عمليات سحرية غامضة ، ترتكز بالأساس على الإبهار الفني .

وبهذا يمكن القول بان مهرجان إفنيون كان بحق ثورة على المسرح الايطالي ، هذا المسرح القائم على التمييز بين المبدع والجمهور ، بل والتمييز ايضا بين أفراد هذا الجمهور نفسه وأن القاعة من النمط الإيطالي تشيد لا لمصلحة المناظر بل لمصلحة المشاهدين ، فهذا مسرح للاستعلاء ، مقام على صورة الطبقات الاجتماعية : المقاصير للأعيان والرسميين ، والأرضية للأغنياء ، والشرفة الأولى لوجوه المجتمع ، والشرفة الثانية للبرجوازيين والموسرين ، والشرفة الثالثة لصغار التجار ، وختاما الرواق الأعلى (قفص الدجاج) لاغمار الناس والطلاب (٤) . هذا إذن هو ما دفع بعض المسرحيين في العصر الحديث إلى البحث عن فضاء مسرحي جديد ، « فجاك كوبو » - وهو مؤسس مسرح « فيو كلومبى » - قد دعا إلى مسارح الجيب الصغيرة ، ولكن هذه المسارح - وإن كانت قد تحولت إلى معامل ومخابر للتجريب الفني - فهي لم تفعل سوى أن زكت محدودية اللقاء المسرحي ، وذلك لأنها لا تخرج عن نطاق التحية ، كما ظهرت المقاهي كتجربة ذكية قائمة على روح ما يعنيه اللقاء في المقاهي . أكيد أن الناس لا يجتمعون في المقهى لشرب قهوة ، وذلك لأن القهوة موجودة في مساكن الناس ، وبأرخص ثمن ، ومن هنا تكون المقاهي فضاء زمنيا ومكانيا للقاءات ، ولكن هذا اللقاء يبقى محصورا داخل جدران محدودة الأبعاد ، وبهذا فقد كان لابد أن تتحول الملاعب الرياضية والمآثر التاريخية والشوارع والساحات العامة إلى مسارح مفتوحة . ونعرف أنه ابتداء من نهاية القرن ١٩ أخذ المسرح/الاحتفال يخرج من المسرح/البناية وهكذا وجدنا « جودوين » بانجلترا (١٨٨٦) وماكس رينهارت (١٩١٠) بألمانيا ، « ولونيى بيو » (١٨٩٨) وجيمى (١٩١٩) بفرنسا يقدمون مسرحياتهم داخل حلبات السيرك . لقد كان المسرح - وكما عبر عن ذلك « مريمييه » بان بان بان . الضربات الثلاث . يرفع الستار . اضحك . تألم . ابك . اقتل . لقد قتل لقد مات . النهاية . فهذه الأسس قد اختفت نهائيا في مهرجان « إفنيون » . فلا ستائر ترفع أو تنزل ولا ضربات تقليدية ولا عواطف سخيفة كتلك التي مازالت تعشش في مسرح « البولفار » في باريس .

ولنحاول الآن أن نرصد التغيير الذي أحدثه المهرجان كثورة عارمة غيرت وجه المسرح وكونت له أخلاقيات جديدة مخالفة

○ إفنيون والبحث عن جوهر البقاء المسرحي

نعرف أن المسرح الحديث - وفي ظل التقدم التقني والآلي - قد دخلته كثير من التقنيات الزائدة . الشيء الذي مسخ روحه وشوه جوهره وخرج به من مجاله الحقيقي ، وهو مجال حيوي إنساني بعيد عن الآلية التقنية . من هنا تفجرت حاجة هذا المسرح للبحث عن جوهره الكامن في اللقاء الاحتفالي ، وهو لقاء إنساني محض يقوم أساسا على البساطة والتقشف وعلى الجهد الانساني في المقام الأول ، وهذا ما نلاحظه في مهرجان إفنيون .

لقد تحولت كل الكنائس العتيقة إلى مسارح ، كما ان المآثر التاريخية قد أصبحت ديكورا طبيعيا لكل الاعمال المسرحية ، ففي هذه المدينة حقا تشعر بأن المسرح فن وليس بناية ، وذلك لأن كل الإمكانات المادية تصبح بلا قيمة ومن غير جدوى . فالشيء الأساسي هو ما يقدم ، أى مضمون الأعمال

المسرحية . فهذه الجموع البشرية التى تغص بها المسارح لم تأت للتفرج على الستائر الحمراء ولا على الملابس الفاخرة ، ولا على الديكور والاكسسوار . . لقد جاءت لتحضر مؤتمرا شعبيا عاما ، يطرح قضايا انسانية معاصرة لها مساس بواقعها الوجودى والسياسى والاجتماعى . لهذا فإن التساؤل البرجوازى العتيق : أين سنشاهد ؟ نجده قد مات تاركا مكانه للتساؤل التالى : ماذا سنشاهد ؟ لقد تحول كثير من البنايات المتواضعة إلى « فضاء » للاحتفال المسرحى ، وإذا كنت قد استبعدت كلمة « مسرح » وعوضتها بكلمة « فضاء » فما ذلك إلا لأن هذه الكلمة تفيد ما يقدم ، أى الفن ، فهى تستبعد وجود بناية خاصة ، تتوفر بالضرورة على مجموعة من الشروط المادية والتقنية .

لقد أقيم (معمل ١٣ فى صحن دار فرنسية عتيقة ، كما أن ساحة « لورلوج » قد تحولت إلى فضاء للاحتفال المسرحى والموسيقى وإلى منبر حر للتظاهر والاحتجاج السياسى .

ففى « إفنيون » تحس أنك فى هذا الفضاء المتحرر ، هذا الفضاء الهارب من القياسات الهندسية ومن الحسابات المعمارية المحددة ، تحس أنك فى المسرح وخارج المسرح ، وأن تغيير الفضاء المسرحى وتبديله لم يكن مجرد ثورة فى الشكل فقط ، وذلك لأنه قد مس بالأساس جوهر اللقاء المسرحى ، ومن هنا إذن ، كان لابد من ظهور أخلاقيات جديدة . وذلك طبعا لتغير مفهوم المسرح ، هذا المفهوم الذى استبعد كل الزوائد والملحقات والذى اكتفى بجوهر التظاهر المسرحى . هذا الجوهر الكامن فى تحقيق الاحتفالية المسرحية مرورا بأقصر الطرق وبأفقر الإمكانات . فحيثما التقى الناس بعضهم ببعض واستوعب هذا اللقاء فضاء مكانيا وآخر زمانيا ، كان من الممكن خلق الاحتفال المسرحى . هذا هو المفهوم الذى تحسه وتلمسه فى كل مسرحيات المهرجان ، فهى بالرغم من اختلافاتها من حيث المضامين الفكرية والأساليب الفنية ، فإنها جميعها تلتقى عند شيئين البساطة والتلقائية :

- فالديكور فى مسرحية « فى انتظار غودو » لصمويل بيكيت هو مجرد اصطوانة بيضاء دائرية بالإضافة إلى شجرة يابسة تنتصب بمفردها داخل فراغ جليدى يوحى بالبرد والكآبة .

- اما « دائرة الطباشير القوقازية » لبريشت و « بينويبسون » فقد اعتمدت على مجموعة من القطع السينوغرافية المتحركة ، هذه القطع التى لا تتخذ أبعادها الحقيقية إلا فى حضور الجمهور وتحت بصره ، ويمكن أن نصف الديكور فى المسرحيات الأخرى كما يلى :

- مجرد مصطبة فى المسرحية الغنائية « معركة تانكريد وكلورند » لمونتى فرد »

مجموعة من الكراسى الشاطئية فى مسرحية « القديس كسول أو الحق فى الكسل » « لاندرية بندتو » .

- مجرد طاولة ومقعدين ، ديكور واحد لأربع مسرحيات لموليير ، لقد أخرجها مخرج واحد مع نفس الممثلين ومع نفس الفرقة . والمسرحيات هى ، « مدرسة النساء » ، و « تارتوف » و « دون جوان » و « عدو البشر » أما المخرج فهو أنطوان فيتيز ، السكرتير السابق للشاعر الفرنسى الكبير « لوى اراغون » .

- كرسى يحضر ويغيب طوال مدة الحفل المسرحى « فرجيليو » الليل والغربة أزرقان « لجيرار جيلاص » وتبقى الخشبة فى معظم الأحيان فارغة إلا من رواد مغنية وراقصة وعازف عود .

فهناك اذن تأكيد وإصرار على العنصر الانسانى ، الشىء الذى يعطى الفن المسرحى هويته الحقيقية ، هذه الهوية التى تميزه عن السينما والتلفزة وذلك على اعتبار أنهما صناعة آلية ، صناعة تقوم على الآليات التقنية أولا ، وعلى الجهد البشرى فى المقام الثانى أو الثالث أو الرابع . . .

وأرى أن الفن المسرحى عند العرب مازال محتفظا بالمفهوم الكلاسيكى العتيق ، ذلك لأنه مازال يثقل الخشبة بالبنايات والأبراج والأبواب والمرتفعات الخشبية ، ومازال أيضا يحمل الممثلين أكداساً من الملابس المختلفة ، كل هذا من أجل أن يكسب العمل عنصر الإقناع الفنى ، ولكن هذا الاقناع يبقى شكلياً ، لأنه لا ينبع من داخل الشخصية ولكن من خارجها . يقول الفرنسيون بأن الملابس لا تخلق الراهب . ويمكن أن نضيف - قياساً على هذا - بان الملابس لا تصنع الممثل . انه لا يمكن أن تقنعنى بأنك قاض إذ كنت لا تعتمد على عناصر الإقناع الذاتية ، هذه العناصر التى هى إنسانية بالأساس والتى تتجلى فى الحركة والإلقاء والإيماء والالتفات والصمت وكل عناصر التعبير فى الإنسان .

كما أن المؤثرات الصوتية بالمهرجان - وبالرغم من ضخامة التجهيز الضوئى - فقد اعتمدت هى أيضا على البساطة ، باستثناء ما كان من مسرحية « فرجيليو . الغربة والليل أزرقان » ذلك لأن المسرحية - كما رأينا - تفتقر إلى الديكور ولكنها غنية من حيث تنوع مناظرها ، الشىء الذى جعل

الإنارة تأخذ مكانه لترسم الأجواء التى تستوعب الأحداث ولتجسد حالات الغربة التى تمثلها المسرحية .

○ مسرح بلا مسرح فى المهرجان

عندما نتساءل عن وجود مسرح ما ، أو عدم وجوده ، فإن البحث عنه فى أى وطن من الاوطان أو فى أية حقبة من التاريخ غالبا ما يذهب نحو شيئين : وجود بنايات تسمى المسارح ، ووجود نصوص أدبية قائمة على الحوار ورسم الشخصيات وإقامة الصراع بينها . والواقع أنه لا هذا ولا ذاك يمكن أن ينهض دليلا على وجود المسرح ، لأن المسرح بالأساس فن وليس بناية ، « فبوشكين » يقول بأن المسرح ولد فى الساحات ، ويمكن ان نضيف إلى ذلك بأن كل الفنون ولدت فى الساحات . أما « نميروفيتش دانشيكو » - المسرحى الروسى الكبير - فإنه يقول فى نفس المعنى « بناء رائع . مضاء . مدفأ . أركسترا . فنانون . مدير خبير . لا يساوى مسرحا . أما ثلاثة ممثلين فى ساحة ما يفرشون بساطا ويمثلون ذلك مسرح » (٥) . ونجد أن ماكس رينهارت يقول بأن المسرح يتحقق بوجود عنصرين اثنين فقط « من يلعب ومن يتفرج . فتبعا لقدرتهما ينمو أو يهبط الفن المسرحى » (٥) .

ويؤكد هذا التمثيل المسرحى فى الشوارع والساحات العمومية والملاعب - كما يمكن أن نسجل أيضا ، أن التظاهر المسرحى يمكن أن يتم فى غياب النص الأدبى . ويتجسد هذا فعليابساحة « لورلوج » « بإفنيون » . هذه الساحة التى لا نعدم لها شبيها فى المجتمع العربى ، والتى يمكن أن نقول عنها بأنها « جامع لفنا » فى صيغة أوربية .

فهذه الساحة إذن وكما هو الأمر بالنسبة لجامع الفنا « لم توجد عبثا ، ولكن كامتداد وتشخيص لممارسة مرتبطة بالحياة . . . اليومية ، ترجع جذورها إلى ما يمثله السوق والتجمع والاحتفال (٦) واعتقد ان تجربة كل من الطيب الصديقى فى المسرح وجماعة ٦٥ فى الفنون التشكيلية كانت تجربة رائدة ومتقدمة لأنها كشفت بالأساس عن جوهر الساحة ومضمونها الاجتماعى البعيد ، فهى لم تسر باتجاه التيار المثقفى والذى يحتقر كل التظاهرات الشعبية - كيفما كانت وحيثما كانت ، وذلك بتهمة الخرافية حينا ، والأسطورية والفلكلورية أحيانا أخرى ، كما أن تجربة أصيلاً - وقد حررت الفن من قيود المعمار الهندسى الضيق وخرجت به إلى الفضاء الواسع - تعد تجربة شعبية وواقعية ، لأنها حوّلت الابداع من تصعيد لهموم الذات إلى احتفال جماهيرى واسع ، احتفال يقوم على المشاركة ، وعلى آنية الخلق والابداع ، وعلى استبعاد كل طقوس سحرية معقدة ، تجعل من الفن شيئا غامضا وخارقا للمألوف والعادى .

يقول الطاهر بنجلون فى جريدة لوموند « كان عددهم أحد عشر : بلكاهية ، شبعة ، حميدى ، الحريرى ، الحسانى ، القاسمى ، المليجى ، ميلود ، الميلودى ، رحول ، الزكانى ، عازمين على مواجهة القلق وبالأخص على العمل مع أهل المدينة ، ليس بغرض إراحة الضمير أو إتيانهم بالتقنية ولكن للاحتفال جماعيا يتدخل يريد لنفسه أن يكون قبل كل شىء عملا ثقافيا ، عمل حب » وبهذا فقط يمكن للفن أن يكون مخلصا لطبيعته الأساسية ، أى أن يكون تعبيرا جماعيا عن حس جماعى أو قضايا جماعية فلا يمكن تحقيق جماعية التعبير إلا فى حضور الآخرين ومشاركتهم وأعتقد أن الفن لا يمكن أن يكون شعبيا إلا إذا كان « من الشعب والى الشعب » ، وأنه خارج « من » و « وإلى » لا يمكن أبدا التحدث عن الشعبية المكذوب عليها .

وأن المشاركة الاحتفالية لا يمكن أن تتحقق إلا فى إطار فضاء واسع متحرر اى فى الساحات والشوارع والمآثر التاريخية والاسواق .. ولما كان الفن أساسا هو التعبير الحر التلقائى . ولما كانت البنايات تعرض أخلاقيات ثابتة وتحدد مسبقا أنواعا معينة من السلوك فقد وجب الخروج منها حتى نكسب التعبير الفنى أو الأدبى حقيقته الأساسية . فسوف عكاظ لم يكن له سقف ولم تكن له جدران أيضا ، نفس الشىء بالنسبة « للمربد » ولكل الساحات العربية ، هذه الساحات التى كانت سوقا للمداحين والرواة وفنانى خيال الظل والقرة قوز ، لهذا إذن ، كان لابد من إقامة معارض للرسم خارج المعارض ، وتقديم مسرح خارج المسرح ، وإقامة ندوات خارج المنتديات المقفلة .

وعندما نرجع إلى « جامع الفنا » المغربية وإلى ساحة « لورلوج » الفرنسية ونتأملها جيدا ، فإن ذلك لابد أن يسوقنا إلى التساؤ ل التالى : ماهى أوجه الاتفاق والاختلاف بين الساحتين ؟

إنهما معا فضاءان وزمنان للتعبير الحر ، فهما يعكسان روحا وقضايا وحسا جماعيا ، أما الاختلاف فيكمن فى ماهية ونوعية ما يعكسان من قضايا ، وهذا شىء طبيعى ، فإذا كانت جامع الفنا - بحكم وجودها فى بيئة ذات عقلية أسطورية - تعكس الشعوذة والسحر والأساطير والخرافات والتداوى بالكى والأعشاب والحجامة . فإن ساحة « لورلوج » - وتبعا لاختلاف البيئة - كان لابد أن تعكس أشياء أخرى مغايرة ،

من هنا إذن ، كانت احتفالات الإنسان تدل عليه ، إنها كتابة مجسمة ومشخصة ومتحركة تقرأ من خلالها كل القضايا والأفكار والمبادىء والأحلام والعقائد ، وبهذا تكون محاولة القضاء على الفكر الأسطورى من خلال « أوكاره » عملية مغلوطة من الأساس ، وذلك لأنه لا يكفى أن تهدم « جامع الفنا » لتتفجر الروح العلمية وأن تختفى كل الترسبات الماضوية من العقلية المغربية . إن تحطيم المرايا لا يمكن أن يغير من الوجه شيئا ، فمن الممكن لجامع الفنا « أن تتغير حقا ، وأن تصبح « هايد بارك » مغربية وتتحول إلى منابر للنضال وللتوعية السياسية ولكن ذلك رهين بوقوع ثورة فى البنية التحتية للعقلية المغربية وتطورها .

إن هذه الساحات - وهى أسواق حرة للتعبير الشعبى - تعكس الواقع بشكل شعبى فطرى ساذج تعكسه كما هو ، من غير تقنيات معقدة ومن غير تصنع أو افتعال . ويمكن أن نلاحظ فى بائعى الأدوية هذا التركيز الشديد على الناحية الجنسية - البرد - وليس هذا من قبيل الصدف طبعا ، كما نلاحظ الإلحاح على الجانب الدينى - وضع الأحاديث وإلحاقها بالنبى - كما أن كل الأعشاب لا تخرج عن نطاق مرض واحد ، هو مرض المعدة ، الشىء الذى يؤكد أن التعبير فى الساحات الشعبية لا يخرج عن هذا الثلاثى : الدين - الجنس والخبز ، أما السياسة فهى كامنة خلف ستائر كثيفة ، وتحتاج إلى الكشف عنها . أما « ساحة لورلوج » فهى لا تخرج - من حيث القضايا التى تعبر عنها - عن هذه الكلمات الأربع : الدين والجنس والعفيون والسياسة ؟ ويأخذ الجنس كل أبعاده الحسية والمعنوية عند جماعات الهيبيين ، هذا الجنس الذى أصبح لديهم عقيدة وعبادة ومبادىء مقدسة ، وبهذا فهم يمارسون العشق جهرا ، وأمام كل العيون ، كما أن المخدرات تجسيد لنبذ الواقع ورفضه ، هذا الرفض قاسم مشترك بين الجميع . ولكن البعض يكتفى به ، أما البعض الآخر فهو يحاول أن يتخطاه من أجل واقع بديل .

٥ - نموذجان للاحتفال الشعبى

يطالعنا عند مدخل مسرح « قصر البابوات » أو فى ساحة « لورلوج » وجه كأنه قناع يونانى ضاحك وجه تدلت منه لحية تبرأت فيها كل شعرة من أختها وأعلنت عليها الحرب سرا وجهرا ، إنه مسرحى بغير مسرح ، وفنان بغير شواهد ، باستثناء شهادة الجمهور الملتف حوله والمتفاعل مع فنه وآرائه . هذا الشخص هو « أندريه دوبون » المعروف لدى الجميع فى فرنسا باسم « مونا أكيكى » إنه ينعت نفسه بهذه الصفة « دونكيشوت هيبى » إنه يقف خارج ما يسميه « لعبة اليمين واليسار » وهو يوزع جريدة متواضعة . وقد كتب تحت الاسم يصفها بأنها « إنسانية » ، شعرية وقحة فلسفية ، وبأنها لسان حال أصدقاء الحياة ورواد اللاشعور .

فهذا « الدونكيشوت » - وهو يجسد إيمان ومعتقدات جيل كامل من الغاضبين والرافضين والهامشيين - لم يقنع بإصدار جريدة محدودة التأثير ، جريدة تحنط الفعل الإنسانى داخل حروف جامدة وثابتة ، لذلك فقد نزل إلى « عكاظ » فرنسا ، ليسمع صوته عاليا وصوت جيله الغاضب . إنه - ومن غير ديكور ولا ملابس ولا إنارة ولا تقنيات معقدة - يتمكن من تقديم مسرحية فى الهواء الطلق ، مسرحية تعتمد على التعبير الآنى وعلى المشاركة والحوار وعلى النقد اللاذع للنظام الفرنسى خاصة ، وللنظام الإمبريالى بصفة عامة .

وهو يجسد هذا النقد من خلال اللعب بالكلمات وتفتيتها وذلك على طريقة جريدة « لوكار انشينى » فالكلمة الفرنسية Revolution تصبح لديه Velorution أى الثورة بالدراجات . ذلك لأنه ينظم بصحبة الطلبة فى الحى اللاتينى مظاهرات بالدراجات ، كما أنه يشوه كلمة الرأسمالية -Capi Talisme بتكرار المقطع الصوتى الأول والثانى لتصبح بعد ذلك تعنى « النظام الغائط - البولى » ، ولنتأمل الآن بعض شعاراته :

- لا تأخذوا « الميترو » بل خذوا السلطة .
- إن العالم ناضج إخوانى ، يجب أن تنضجوا . .
- كما نجد له هذا القياس المنطقى الغريب ، وهو تقليد ساخر للمنطق الصورى الأرسطى :

- سقراط كان فانيا
- وأنا فان أيضا
- إذن فأنا سقراط

كما أنه يصوغ نفس القياس بشكل عبثى لا معقول . وذلك ليعبر عن تأكيده على العنصر الحيوى فى الحيلة وعلى نبذ كل ما هو آلى ، يقول :

- سقراط كلن فانيا
- وأنا من باريز
- إذن كل العصافير تغرد

ان هذا الاحتفال الشعبى المقام فى الساحات والحدائق العمومية قد سجله « آلان جيسكون » وطبعه على أسطوانة « 33لفة ، فى هذه الأسطوانة نسمع « مونا اكيكى » وهو يعزف على الأرغن فى « الميترو » ثم وهو يتحدث للناس فى حديقة « اللكسمبورج » ، هذه الحديقة التى أراد أن يجعل منها « هايد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بارك » فرنسية . وأن يكسبها وظيفة جديدة تخرج بها عما كان معروفا عنها منذ قرنين من الزمن ، أى كونها مجرد موعد للأفكار الجديدة ، ويعلق « ج . بوكرن » عن اسطوانة ع موناكيكى « بقوله » بهذه الأسطوانة ستكتشفون الحفل من جديد » (7) .

وإذا كان لابد دائما من المقارنة . فإننى أريد أن أشير إلى تجربة فنية مماثلة ، ظلت ساحات مدينة فاس تعرفها إلى عهد قريب جدا ، ويجسد هذه التجربة فنان شعبى « أمى » بالمعنى « المثقفى » ، أى أنه لا يحسن الكتابة والقراءة ، ولكن له ثقافة شعبية عميقة ، كما أن له حسا فنيا عميقا يمكنه من إدراك مفارقات الواقع والتعبير عنها بصدق وبتلقائية وبنغمة تقطر سخرية . فهذا الفنان هو « حربة » رجل أسود ، أعور ، ممزق الثياب ، ولكنْ له عين خفية تستطيع النفاذ إلى قلب المجتمع البرجوانى لتعريته ، ويمكن أن نورد فيما يلى نماذج تقريبية لاحتفالاته الشعبية التى كانت تقام بـ «جنان السبيل » وحتى احتفظ لفنه وسخريته بما كان لهما من فعالية فقد وجدتنى أحتفظ بالكلمات العامية وأدخلها فى سياق « الترجمة » العربية . .

النمرة الأولى

- لا تحتقرون - عافاكم الله - فأنا غير أنا . وما هذه الملابس الممزقة غير لباس العمل . كل أشيائى الثمينة موجودة « بالماريو » ، نعم موجودة هناك عند زوجتى للاه نفيسة . حتى عيونى « المعمشة » هذه ، هى عيون العمل . . . عيونى الحقيقية موجودة هناك أيضا فى « الماريو » عند زوجتى للاه نفيسة . كل شىء فى « الماريو » وهذا الشعر الذى فوق رأسى ، إنه هو أيضا للعمل . أما « الفرينى « الحقيقى . .

- (يكمل احد من الجمهور) - . فى « الماريو » عند زوجتك .

- للاه نفيسة . هل سمعتم ؟ هذا واحد يعرفنى . . آه عرفتك أيضا آجن . باقية فيك ديك الطبيعة الخايبة ؟

- آش من طبيعة ؟

- لا تتهرب فأنا أعرفك جيدا . لقد كنت خادما عندى يا مسكين . . .

- أبدا . . .

- آه . . . تذكرت . . كنت سارحا (راعيا) عندى « فالعروبية » اليس كذلك ؟ انت الذى كنت تأتينى بالدجاج وبيبى والبيض والحليب والمتعلمات . . .

النمرة الثانية

- حتى أنا لدى الخادمات من العروبية « مثل سيدى عبد العزيز والحاج الراضى ومولاى عبد الباقى . (يخلع معطفه الممزق ويعطيه لامرأة تظهر عليها النعمة) خذى هذا المعطف . . (تمسه فى اندهاش) واذهبى إلى للاك (مولاتك) زوجتى للاه نفيسة . وقولى لها : قال لك سيدى « يعنى انا . .

- (فى غضب) يسيدوك النحل . .

- أن تضعه فى « الماريو » الجديد . وتسد عليه بالمفتاح . . .

- (ترمى بالمعطف جانبا) يشوبنى فيك الويل ، يكب عليك النار . آعنى ، آلحرطانى ، يا قليل العفة . . (ضحك جماعى يختتم المشهد . وهو مشهد يكشف عن طبيعة مجتمع طبقى . وعن وجود صراع يتخذ له فى الساحة طابعا فنيا ساخرا) .

النمرة الثالثة

- أنا اليوم عندى ضيوف من أكابر الناس ورجال « المخزن » . . . زوجتى « للاه نفيسة » تشرف على الطبخ تأمر « المتعلمات » - وما أكثرهن - لتحضير البسطيلة والمحنشة والتفاية والدجاج . . وكعب غزال ولبريوات وغريبة . . . والبصارة . عفوا . البصارة نعطيها للمتعلمين والمتعلمات فقط . . . سيزورنا الحاج عبد الغفور - غفر الله له - وسيدى عبد الباقى - والباقى هو الله - وسيدى عبد المولى وعبد المالك وسيدى عبد الحق . . . وللاه حياة النفوس وللاه خناثة ، وللاه فروح ، والزين فاالظلام وللاه باطوزة ، أما عن الأطفال فلا تسأل . . . (فى مثل هذه اللحظة يرمى الفضول بأحد الأعيان بفاس إلى « الحلقة » وهو يحمل فى يديه حزمتين من الدجاج . . . يصرخ « حربة » فى وجهه :

- آش باقى تحمل هنا يا هاد المتعلم ؟

- (ملتفتا خلفه لعله يجد شخصا حقيرا يكون جديرا بهذا القول) مع من تتكلم ؟

- معك أنت . سر بسرعة ، للاك كتسنى الدجاج وأنت هنا . . . هاك على متعلمين آخر الزمان . الأضياف جايين وهو يتفرج على « حربة » .

وكخلاصة لهذه « النمر » المسرحية . يمكن أن نقول بأنها تقوم أساسا على التعرية ، أى تعرية المجتمع البرجوانى القائم على الفوارق وعلى الاستقلال . « الخماس » فى العروبية وابنته فى كخادمة فى الدور بالمدينة - وتتم هذه التعرية عن طريق لعبة التمثيل داخل التمثيل ، فهو يشرك الجمهور فى اللعبة من غير أن يشعر بذلك ، وذلك لأن الحقيقة والوهم يصبحان لديه شيئا واحدا .

كما أنه يعتمد على « تقنية » خطيرة فى الكشف والتعرية ، وهى تبادل الأدوار ، فى « حريـة » الفقير يصبـح غنيا ، أما الأغنياء فيعطيهم أدوار الخدم والهامشيين ، الشىء الذى يفجر الاحتجاج من جانب ، والتساؤ ل عن معنى هذه الأدوار من جانب آخر . ف « حربة » يتخذ من السخرية سلاحا ، ويحول الضحك إلى موقف ، وذلـك لأنه إذا كنـا نضحك من شىء فليس ذلـك إلا لأنه لا يستقيم مـع المعقول والمنـطق ، وبهذا فإنه .

- ومن خلال فنه الساذج - يكشف عن لا منطقية النظام الاجتماعى ، هذا النظام القائم على لعبة يرفضها الأغنياء ، فلماذا إذن لا يرفضها الفقراء ؟

فعندما نقدم العلاقات الاجتماعية كمجرد لعبة فقط ، فما ذلك إلا لنقول : إن كل لعبة مرتبـطة بزمن معـين ، وأن الأدوار ليست ثابتة وإنما هى متحركـة وقابلة لأن تتغير ، ف « حربة » لا يفـرض على النـاس فهما معينـا ، بل يـدعمهم يكتشفون اللعبة بأنفسهم .ـ ولا أعتقد أن هذا الفنان الشعبى كان يعى الصراع الطبقى كما يفهمه المثقف ، ولكنه كان يحسه ويحياه من خلال المظاهر اليومية التى يلتقطها حسه الفنى .

أكتفى الآن بهذه التجربة «الحياتية» ، وإن كان هناك العديد من التجارب الشعبية الأخرى ، وهى تجارب بكر ، وذلك لأنها مازالت فى حاجة إلى كشف ودراسة ، وهى تملك قيمة فنية كبرى ، لأن هوميروس - شاعر اليونان الكبير - لم يكن غير «حلايقى» من هذا النوع ، ولكن الشعب اليونانى عرف كيف يحتـرم فنـه الشعبى ، وكيـف يحـافظ عليـه ، وكيف يقـدر عبقرياته .

فالمسرح إذن - وقـد خرج من السـاحة - يعـود اليوم إلى السـاحة من جـديد ، وبهـذا فقد كـان لابد أن تتحول كل «إفنيون» ، بكنائسها ودورها وساحاتها ومآثـرها إلى مسـارح للاحتفال المسرحى . وأن الحديث عن الساحات ، لابـد أن يفضى بنا إلى الحديث عن الجمهـور ، وذلك لأنهما مـرتبطان ومتلازمان كالخبز والملح فالساحة ليست فضاء فقط ، وإنما هى ملتقى الناس وموعدهم ، ومتى ما التقى الناس بالنـاس كان لابد أن ينشأ المسرح . تقول «نشرية» مهرجان إفنيون «دفاتر المهرجان» : «إن الشىء الذى يمس أكثر رجل المسرح فى قلب مهرجان إفنيون ، ليس الليالى الناعمة والمقمرة ، ولا الساحات الواسعة للإبداع ، ولا اللقاءات الفنية ولا أيضا العظمة الهادئة لساحة الشرف - قصر البابوات - ولا جمالية الأماكن المسرحية الأخرى ، إن الشىء الذى يثير أكثر هو جمهوره ، جمهور غفير وكريم هو هذا الجمهور» ويمكن أن نلمس حقا أن الشىء الذى يصنع نجاح التظاهر الثقافى والفنى فى «إفنيون» هو الجمهور . ذلك لأنه لا معنى للسوق إذا حضرت البضائع وغاب الناس . لا معنى للمهـرجان بـدون هذا الفيض البشـرى ، ولا معنى للاحتفال فى غيبة الناس وغيبة مشاركتهم .

○ بين جان فهلار والمهرجان والمسرح الشعبى

أعتقد أنه لا يمكن الحديث عن مهرجان إفنيون دون الحديث عن جان فيلار . ذلك لأن هذا التظاهر وهو بالأساس - ثورة ، ثورة أحدثت تغيرات جذرية فى خريطة المسرح ، وأن كل ثورة - قبل أن تنتقل إلى مجال الممارسة والتطبيق ، لابد أن تكون فى بداية الأمر مجرد نظرية فقط ، نظرية جـديدة تتفجـر فى ذهن متوقد ، وفى وجدان خصيب ، يفيض حرارة وعـطاء ، هذا الوجدان الذى يخضع كل البديهيات إلى الشك الديكارتى وإلى التساؤ ل ، والذى يعمل على تحليـل البنيات القـديمة لإعـادة ترتيبها وصياغتها وفق مفاهيم جديدة . ولهذا كان لابد الا ننهى هذا البحث قبل أن نضع التساؤ ل التالى :

من يكون جان فيلار ؟

إنه أحد المخرجين المعاصرين الذين أحدثوا ثورة فى الفن المسرحى . إنه مؤسس ومدير مهـرجان إفنيـون إلى ما قبيـل موته . ولد فى 25 مارس 1912 بمدينة «ست» ، هذه المدينة المفتوحة على البحر الأبيض المتوسط ، ولعل هـذا ما يفسـر اختياره لمدينة إفنيون القريبة من مسقط رأسه ومكان موته .

لقد تتلمذ على المخرج الفرنسى «شارل دولان» ، ثم إنـه أسس سنة 1943 فرقته الخاصة ، هذه الفـرقة التى أصبحت تحمل اسم «شركة السبعة» وقد حقق شهرته ونجاحه الأول من خلال الأعمال التالية : «دون جوان» «لموليير (1945)» و«رقصة الموت» لسترندبرغ و «جريمة فى الكاتدرائية» لإليوت .

يقول عنه جان جاك جوتيبه بعد موته «أريد اليوم بالذات أن أتذكر أمسية من أمسيات الأربعينيات ، حيث إنه - وفى أصغر مسارح الحى اللاتينى (مسرح الجيب) قد أتحفتنا مجموعـة من الممثلين التى كانت تتحرك على خشبة «كبيرة» فى حجم منديل ، لقد بحثنا - انا وكمب ودوسان - عن اسم هذا الشاب ، هذا المخرج الجديد الماهر ، هذا المجهول ، لقد رأينا أنه يأخذ أحد الأدوار فى المسرحية وأنه يسمى فيلار . جان فيلار غدا ، هذا الاسم سيصبح حجرا . . . » (9) .

فهو اذن قد خرج من أصغر مسرح بالحى اللاتينى ليعانق

الفضاء الواسع فى إفنيون . وليقيم مسرحه أمام آلاف الناس . لقد تمرد على خشبة فى حجم منديل ليفجر الحدث المسرحى فى قلب «قصر البابوات» ، حيث لا شىء يقيد الحركة والنظر والأنفاس والألوان والأضواء والأشكال الهندسية .

لقد قال سنة 1949 عن المسرح الفرنسى فى باريز بأنه مجرد متحف . ومن طبيعة المتاحف أن تجد بها الأشياء الثمينة ولكنها بغير حياة . ولقد كان هم جان «فيلار» هو البحث عن الحياة ، هذه الحياة التى تفيض حرارة وتدفقا وتلقائية ، لهذا فقد عاد إلى المسرح اليونانى القديم وإلى «السيرك» والكوميديا ديللارق ليستعير منها «فن الاستعراض» وليعمل على إحيائه وتوظيفه توظيفا جديدا ، فهو فى نظره خير وسيلة للإعلان عن أية مسرحية «فاستعراض الممثلين فى الشوارع أفضل لدينا من مقال مدح فى جريدة الفيغارو» (10) ولقد رأينا كيف أن إفنيون تعتمد اليوم فى الدعاية على الاستعراض ، استعراض الممثلين فى الشوارع بالملابس المسرحية وبالأقنعة ، الشىء الذى يجعل المسرحية تبتدىء خارج المسرح ويمكن أن نذكر مسرحية «معرض الأسياد» كنموذج فقط . حيث استغلت الفرقة الأقنعة الجلدية للكوميديا ديلارق . كما وظفت شخصيات هذه الصيغة الشعبية لخلق مسرح كوميدى جديد ، ونعرف أن هم «جان فيلار» الأساسى ، هو البحث عن أسلوب بسيط لتبليغ الثقافة إلى الجماهير الواسعة ، فهو قد سعى إلى تفجير الطاقة التى تمثلها التكتلات البشرية فمهمة المسرح لديه هى فى «هذا العالم الآلى ، المبنى على المراتبية والتقسيم هو توحيد الذوات المختلفة الأصول ، والأذواق والأفكار المتضاربة» (11) .

لقد أعطى كل الأهمية للنص المسرحى ، حيث أنه عرف بالكثير من المؤلفين المسرحيين العالميين ولقد دخل بريشت المسرح الفرنسى من خلال «جان فيلار» و «وبلانثون» ، لقد قدم له مسرحية «الأم شجاعة» و «صعود آرتروى» كما قدم لتشيكوف مسرحية «بلاتونوف هذا الأحمق» «ولكليست» «أمير هنبورغ» كما قدم أعمالا «لإليوت» «وكينو» وغيرهما . ولقد تعاون معه مجموعة من الممثلين الكبار الذين صنعوا تاريخ المسرح الشعبى ، فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر ، ويمكن أن نذكر من بينهم : «جيرار فيليب» - «ماريا كزاريس» - «فيليب نواريه» - «جان مورو» - دانتيل سيورانو - «جورج ولسون» الذى تولى تسيير المسرح الشعبى بعد أن تفرغ «جان فيلار» لمهرجان إفنيون .

المعروف عن «جان فيلار» وقوفه المتشدد ضد كل ما هو مسرح من أجل المسرح ، كما عرف بمعاداته للطابع الزمنى فى الأداء المسرحى ، الممثل لديه لا يعمل من أجل استعراض الذات ، ولكن من أجل إبداع جماعى يشارك فيه الكل . لذلك فقد كان لابد أن يكون ضد النجمية وأخلاقياتها البرجوازية .

يقول عن طريقته المسرحية بأنها ليست أسلوبا فقط ، وإنما هى أخلاق كذلك . ولقد ألقى بظلاله وتأثيره على المسرحيين فى المغرب العربى ، خصوصا بالنسبة للطيب الصديقى . وأعتقد أنه لا يمكن فهم تجربة هذا الأخير فهما سليما دون معرفة «جان فيلار» ونظرياته وممارسته المسرحية . لقد عمل الصديقى دائما على إخراج المسرح من المسرح . . فقد فكر أول الأمر فى «جامع الفنا» وذلك باعتبار أنها فضاء للتجمهر الشعبى ، كما أنه سعى دائما إلى تحقيق فكرة المسرح المتجول سواء عن طريق الخيمة المتنقلة «مسرح الناس» أو من خلال «العرض» فى الساحات العمومية أو الملاعب الرياضية أو المآثر التاريخية ، كما أنه حاول دائما خلق علاقات جديدة بالجمهور ، والعمل بالتالى على إيجاد أخلاقيات متميزة ، مستمدة من روح الشعب وعقليته واحتفالاته .

- كلمات للختام . . .

وبهذا يمكن أن نخلص فى النهاية إلى الحقيقة التالية : إن المسرح لا يمكن أن يكون سوى احتفال جماهيرى ، فالمهرجان هو روح الفن المسرحى ، أو هو المسرح نفسه وعينه ، وبغير الاحتفال القائم على الآنية والتلقائية فإن المسرح يصبح مجرد متحف ، متحف للنصوص وللتحف البلاغية النادرة .

ولقد كان «جان جاك روسو» هو أول من تنبه إلى ارتباط المسرح بالاحتفال أو المهرجان . ولقد عبر عن ذلك فى رسائله المشهورة إلى الفليسوف «دالمبير» ، فهو يشترط المشاركة فى الاحتفال المسرحى . وذلك حتى يصبح اللقاء مبنيا على أساس استعراض الذات وتعريتها أمام عيون الآخرين ، الشىء الذى يدفع تلقائيا إلى التصنع والتكلف ، مما يقتل فى اللقاء حيويته وتلقائيته ، يقول روسو «لأن نظر الآخرين يحول الاحتفال إلى عرض (أعطو المتفرجين كفرجة) اعملوا من أجل ان يرى كل واحد نفسه ويحبها فى الآخرين» (12) .

نفس هذا المعنى يمكن أن نلاحظه ونحسه فى مهرجان إفنيون ، حيث يتخلى المتفرج عن أن يكون متفرجا سلبيا ، يكتفى بالاستهلاك فى صمت ، هناك تموت كل الفوارق التقليدية بين المبدع والجمهور ، كما تختفى كل المسافات والأبعاد بين الوهم والحقيقة ، والتمثيل والواقع ، بين المسرح والاحتفال ، غالبا ما تعتمد فكرة « روسو » فى أيامنا ، لا بغية

إقامة التناقض بين المهرجان والمسرح ، بل من أجل جعل المسرح نفسه مهرجانا ، أو عيدا . تلك هى مثلا ، غاية الأسلوب المسرحى الجديد نسبيا المسمى « الحديث » .

فهذا الأسلوب يلغى ، مبدئيا ، الثنائية التقليديةHappening بين الممثلين والمشاهدين (13) .

وبهذا فإن الكثير من المدارس والاتجاهات المسرحية تلتقى جميعها عند نقطة واحدة ، هى البحث عن حالة التمسرح .

أقف الآن عند هذا الحد . مكتفيا بالحديث عن « معنائية » المهرجان عموما ، ومعنائية إفنيون على الخصوص . وإننى أرجىء استعراض الأعمال المسرحية ودراستها إلى أبحاث أخرى .

المغرب : عبد الكريم برشيد

المراجع

1-Les signes et les songes-Essi sur le Theatre et la fete-Alfred simor-Cellections Espret-seuil -p:13.

2-Quete du theatre "theatre" 1949 le Theatre service public Calimard- p:

3- نفس المرجع الاول – ص 40

4- المسرح الشعبى ، هل هو فن الجماهير ؟ آن مارى كوردن – ترجمة د . أكرم فاضل – مجلة « التراث الشعبى » – عدد 12 – ص 82

5- مجلة «الحياة المسرحية» السورية – العدد الثالث – ص 9

6- مجلة «إشارة» العدد الثانى – ص 2

7- مجلة «الاخوان اكيكى» الفرنسية

8- Les cahiers du Festival

9- Le Theatre D'Aujoudui - Jean Jaques Gautier p. 375

10- نفس المرجع رقم 2 ونفس الصفحة

11- Theatre - Encicylopedie EDMA (Jean Vilard)

12- نفس المرجع – رقم 1 صفحة 138

13- جوهر الظاهرة المسرحية – رشيد مسعود – مجلة « الموقف الأدبى » السورية عدد 86 - حزيران 1978ص 67 .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السيد حافظ والبحث عن دور للمسرح الطليعي العربي

د. شاذى بن خليل

السيد حافظ اسم كاتب مسرحى له علامة متميزة فى المسرح العربى . وهو اسم لتجربة فنية خرج منها جسور التجديد الإبداعى . فهو من الحالمين بمستقبل أفضل لأمته ولوطنه وهو أحد أصحاب حركة التجديد للمسرح الطليعى العربى .

لذا يصبح صوت مسرحه أكثر حدة وبروزاً وتعرضاً وأنكشافاً والذى يدفعنى للكتابة عن مسرح السيد حافظ هو ما قرأته مؤخراً فى حديث خاص له بجريدة الأبناء الكويتية ويعلن فيه : أنه متوقف عن الكتابة للمسرح الطليعى منذ ٥ سنوات وأنه اتجه للكتابة للتليفزيون والعمل الصحفى بعد أن أطلق عليه وعلى جيله نيران التجاهل وذلك حتى يموت المبدع الحقيقى قهراً ومرضاً .

كيف يحدث ذلك ؟

الاجابة على هذا السؤال وجدتها فى أكثر من دراسة عن مسرح سيد حافظ فها هى دراسة الدكتور شريف الحسينى المعنونة بـ (لماذا نغتال إبداعات سيد حافظ الرأى العام الكويتية ١٩٨٣/٩/٢٤) وهو يرى أن الساحة الثقافية العربية تمارس عمليات الإهمال والنقد غير البناء لكتابات سيد حافظ الطليعية وهى محاولة اغتيال صريحة للكاتب رغم ان مسرحياته لاتقل نضجاً عن إبداعات مسرحية طليعية هامة أخرى . ويكتب الناقد ممدوح بدران من أيطاليا مبرراً توقف حافظ عن الكتابة فى دراسة معنونة بـ (حوار مع كاتب - السياسة الكويتية - ٨٣/٩/١٥) يقول فيها أن السيد حافظ أعطى وما يزال يعطى للمسرح وقضاياه . فهو محارب وباحث عن يقظته ومعلماً يحلم بالتغيير ومستمراً يتحسس طريق الخلاص إلا أن حراس المعرفة التقليديين فى الساحة العربية أطلقوا على مسرحه أنه غير مفهوم - وأنه كاتب يتفلسف وأن مسرحه ملىء بالغموض والألغاز وما زالت هذه الكلمات تلاحقه وذلك لأن كلماته تطمح لأن تكون جديدة المعنى ومختلفة عن قاموس الأقدمين .

ان السيد حافظ المتمرد على واقعه . الرافض أقبية التقاليد يعد مغامراً جريئاً يعطى كل نفسه ويبذل كل طاقته باحثاً فى هذا الواقع المتخم بالتكرار عن حياة جديدة وتنفسات جديدة . لكن الواقع يرفض المغامرين فى زمانهم تماماً كما حدث لكل مكتشفى المجاهل الروحية والمادية الذين رفضوا أن يلبسوا نسخ النظارات القديمة المفروضة على زمانهم . ويتفق معى فى ذلك الناقد والمخرج المسرحى عبد الكريم برشيد فى دراسة له معنوية بـ (مسرح سيد حافظ بين التجريب والتأسيس) فى أن مسرح حافظ يشير دوما إلى وجود المعنى ووجود الحق والحقيقة ولكن هناك من لا يريدها فيعمد إلى التضليل والتجهل حتى يغيب الوعى ويسود الجهل وتبقى الدنيا كما هى ساكنة من غير تغيير ولا تحول . لكن ما هو رد الفعل للساحة الثقافية عن توقف أحد المبدعين الطليعين للكتابة المسرحية ؟ لا شىء حدث أو كما يسمى السيد حافظ أحدى مسرحياته حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث (للساحة الثقافية العربية) .

أما الكاتب الطليعى السيد حافظ فيبرر توقفه عن الكتابة المسرحية الطليعية فى حديث له فيقول (مجلة الحوار - السويد - أكتوبر ١٩٨٣) لقد ابتعدت عن المسرح ٥ سنوات بعد أن اكتشفت أننى أحارب فى الساحة الفنية مكحارب أعزل . إننى أشعر بالندم وبالحزن الخاص . لقد أصبح كل شىء من حولنا كاذب ومزيف ومضلل والمجد أصبح فى حياتنا الثقافية للهلس والأدب والفن الاسفنجى الذى يخدع الناس ويركب موجة الثورية . فنحن نعيش فى أمة تعانى التخلف الفكرى والاحباط

السياسى والأمية الثقافية لذا تركت المسرح مؤقتاً واتجهت للعمل فى الصحافة والعمل التليفزيونى .

وحين بدأ السيد حافظ رحلة الخلق والإبداع . لم تفرش الأرض أمامه بالترحاب أو الاستقبال المشرف أو روح الابداع المقدسة ولكن فرشت أمامه بالاستهزاء والتنكر . لماذا لا يكون تابعاً للفكر الموجود ؟ لماذا لا يكون منفذاً للأفكار الجاهزة والقوالب والأشكال الموروثة ؟ .

والنقد الذى وجه إلى تجريبية الكلمة عند السيد حافظ كان أغلبه عبارة عن زوبعة سوداء دون مبرر سوى رفض المنهج الذى ينتهجه حافظ فى اللغة الجديدة التى يطرحها وهذا الموقف يضعنا أمام قضية خطيرة لا تتصل فقط بالصياغة الأدبية . وإنما تتصل بحرية الأديب فى التعبير . تلك الحرية التى يمنحها اياها التطور الزمنى وكما يقول المخرج الناقد سعد أردش أنه إذا كان القاضى مطالباً بحكم القانون فى أن يفترض حسن النية فى المتهم إلى أن تثبت إدانته بالأدلة . وإذا كان الناقد بحكم مهنته يقف موقف القاضى من العمل الأدبى فان على الناقد بالبديهة أن يفترض حسن النية فى مواطنة الأديب الذى يقدم لمجتمعه العربى كلمة يلتزم بها ويستهدف منها البناء والتعمير . فعندما أصدر حافظ مسرحيته الأولى الطليعية (كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى) عام ١٩٧١ أثارت هذه المسرحية جدلاً كبيراً فى الأوساط الأدبية العربية حينما جعل الأشياء الجامدة فى مسرحيته (كرسى - كوب - لوح زجاجى - غلاف تكوين - فانلة ومثلثات - ابرة خياطة) (كلب متحرك على خشبة المسرح) أبطالاً فى مسرحيته وهوجمت المسرحية بأنها لاتنتمى إلى لغة المسرح المتعارف عليها لكن الحقيقة التى غابت عنهم هى أن حافظ منذ صدور مسرحيته الأولى عام ١٩٧١ كان ينتهج المنهج الطليعى فى الكتابة هذا المنهج الذى حدد معالمة « أبو للنير » حينما قال : -

إن الكاتب المسرحى الطليعى له حرية مطلقة . إذ هو خالق عاله وسيده ومن العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له وان يغفل الزمان والمكان . ان عالمه هو مسرحيته وفى داخلها هو الإله الخالق الذى يرتب كما يشاء الأصوات والايماءات والحركات والكتل والألوان والمسرحية يجب أن تكون عالماً بأكمله مع خالقها .

وهذا ما يؤكده د. إبراهيم عابدين فى (دراسة عن عالمية المسرح عند سيد حافظ - الثقافة العراقية عدد يناير سنة ١٩٨٣) فيقول (أن مسرح حافظ هو المسرح الذى سيتمخض عنه مسرح القرن القادم ومسرحه من نوع جديد فهو يحاول أن يجد صيغة جديدة ويبحث عن أشكال متقدمة تتعدى ما عرفناه من الأشكال المسرحية من أرسطو إلى اللا معقول وبريخت) ويتفق معه فى ذلك أيضاً الدكتور الامبابى فى (دراسة عن الإبداع والتجريب فى مسرح حافظ - مجلة الأسبوع العربى البيروتية - ٢٣/٥/١٩٨٣ م) فيقول ان حافظ يسعى دائماً إلى خلق أعمال باقية على الزمن تعيش لكل العصور مما دفعه فى كثير من الأحيان إلى الخروج على الأشكال الفنية المألوفة .

والمسرح الطليعى ضرورة لمنح الانسان فرصة المواجهة مع « الذات الواقع » ومع « الذات المجتمع » ومع « الذات الانسان » . والمسرح الطليعى له فرسان فى الساحة العالمية والعربية فحين نذكر المسرح الطليعى العالمى يجىء إلى الذهن مباشرة كتابات كل من بيكيت - يونسكو - آداموف وجينيه كأعضاء فى المسرح الطليعى أما حينما نتحدث عن المسرح الطليعى العربى يجىء فى مقدمة كتاب المسرح الطليعيوت العربى الكاتب المسرحى السيد حافظ ويليه كل من محمد الماغوط وعز الدين المدنى وعبد الكريم برشيد وسعد الله ونوس وقاسم محمد والطيب الصديقى وروجيه عساف وسمير العيادى ومحمود الزيودى .

ومسرح السيد حافظ هو المسرح الذى يهتم قبل كل شىء بأحداث ثورة فى المسرح العربى وهو يهتم اهتماماً بالغاً بمعنى وجود الانسان بل وبالدور الذى يقوم به المجتمع كما أنه يعمل على إيقاظ المتفرج ليشعر بأن هناك ما هو عجيب وما هو مألوف وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية وهذه هى وظيفة المسرح الطليعى وتلك النزعة ترجع فى تاريخ الثقافة الغربية الحديثة إلى أبو للنير وجارى ومن قبلها إلى النزعتين الرمزية والرومانتيكية ، وما يزال يتعيش البحث عن أصولها المحلية ، الإجتماعية والثقافية ، فى الواقع العربى .

« مسرح الطليعة الفرنسى »

ومسرح السيد حافظ يواجه دوما القضايا المعقدة التى تشغل كاهل الانسان فى عصرنا الحديث لذلك نجده يلجأ إلى أشكال ومضامين طليعية تتجاوز كل الحدود التى قامت عليها الحركات الطليعية السابقة ويتفق معى فى ذلك الناقد والمخرج المسرحى سعد أردش (دراسة عن مسرح حافظ) قال إننا نلمس فى العمل الواحد فى مسرحيات حافظ مضامين ذات صيغة انسانية عامة لاتثير جانباً واحداً من جوانب البناء الإجتماعى . أننا نلمس فى العمل الواحد كل ركائز التكوين الإجتماعى (الأخلاق - الدين - العلم - الحضارة التاريخ - التراث فى إطار من الفكر السياسى والاقتصادى والعسكرى وهكذا استطاع حافظ أن يمنح ويحقق للمسرح الطليعى المصرى

استقلالاً ذاتياً وأن يحرر المسرح العربى من كل ما يمكن اعتباره من باب استبداد الكلمة المكتوبة وهذا ما جعل الدكتور السعيد الورقى يكتب عن السيد حافظ فى (دراسة بجريدة السياسة الكويتية - ١٤ فبراير ١٩٨٠) فيقول أن حافظ يحيا وكأنه كله حواس التقاط تسجل وتعمل من داخل سيطرة التوتر والشعور بالحصر فيقدم إلى الملتقى شحنات متوالية من الانبهار المدهش والمثير . فهو لا يقصد من فنه أن يهدهد حواس المتلقى وإنما يرمى إلى أن يحدث فى داخله صدمة المباغتة التى تولد فى التوتر والحيرة والتساؤ ل وبسبيل البحث عن أحداث توالى القرع بالصدمات يبحث السيد حافظ عن كل ما يمكن أن يساعده فى غايته ولعل هذا هو السر فى أن أعماله باستمرار تجارب طليعية .

لماذا اتجه كتاب المسرح إلى الطليعة المسرحية وما هو مفهومها عند كتاب المسرح الطليعى ؟ .

نجد أن الكاتب المسرحى المعاصر أفاق فجأة وبعد أحداث سياسية وعسكرية واقتصادية وعلمية خطيرة استغرقت العقود الثلاثة من الخمسينيات إلى السبعينيات . أفاق إلى أنه فاقد لحاضره ومستقبله أو بمعنى آخر فاقد متعة الحياة فى الحاضر- وأصيب باحباط وبيؤس شديد بالنسبة للمستقبل - مستقبله أو مستقبل الأجيال الصاعدة هذا الخاطر الذى يفرزه الواقع المعاش جعل الكاتب الطليعى يفيق فجأة إلى أنه انفصل عن ماضيه والنتيجة كما يقول سعد أردش أنه رفض النسق المسرحى أو نسق الفن المطروح بوجه عام ويحاول البحث عن نسق جديد يقوم على جذور مستنبته من تراثه القديم .

أما الفريد جارى فيبرر تواجد المسرح الطليعى فيقول أنه ظهر نتيجة أن سرد الأمور المفهومة لاتؤدى إلا لأثقال النفس وافساد الذاكرة بينما يحرك اللا معقول النفوس الراكدة وينشط الذاكرة .

أما الكاتب المسرحى العربى التونسى عز الدين المدنى فيقول أن كتاب الطليعة اتجهوا للطليعة لأنها غزو للمجهول لا الاكتفاء بما هو موجود والاقتصاد على ما هو فى متناول اليد . والمسرح الطليعى ينزع إلى قهر المحظورات وتخطى الصعاب وتجاوز المتناقضات والتجريب لا يعنى استنقاص التجربة أو نقص العمل إنما يعنى عدم الارتكاز على عمل فنى سابق أو قاعدة جمالية فى أحد أنواع فروع الأدب والمعرفة . . والتجريب يعنى بحث وامتحان واختبار وكلمة بحث تعنى التتبع والاستقصاء والبحث فى الجوهر والشكل والمضامين مع سابق علم بالأصول والأسس والإلمام بها .

أما الناقد تاكيس موزندس : فيقول أن الكاتب الطليعى محارب إلى مثل وهو فوضوى متمسك بفرديته ومسافر وحيداً ماضى فى طريقه الخاص . له آرائه الشخصية دون حاجة إلى رفيق مهما كان هو ساع إلى بلوغ ما هو مستحيل دون أن يقنع بما هو ممكن وهو دائماً ساخط .

أما الطليعى فى نظر الكاتب المغربى/عبد الكريم برشيد هو هذا المناضل أبدا أى ذلك الانسان الذى لا يعرف ما يسمى باستراحة المحارب وذلك لأن الاستراحة لا تعنى فى النهاية غير الموت والفناء وسيادة الظلم والجهل والفقراء وكل معوقات الحياة . فهو يناضل حتى الموت أو ما بعد الموت إن كان ذلك ممكناً عن طريق الإبداع الخالد الذى يحمل رسالة نضالية .

أماالطليعية فى مفهوم سيد حافظ فيقول أن المسرح الطليعى هو فن تأسيس الفكر العصر والتاريخ الذى نحياه . المسرح الطليعى هو ماضى وحاضر ومستقبل فى آن واحد والكاتب الطليعى فى رأيه يجب أن يكون معاصراً لعصره لا مسجوناً فيه وان يندمج الكاتب فى الواقع الحاضر كل الاندماج حتى يتكلم باسمه فيكون روح عصره وهو مثل الجندى فى احدى حروب العصابات ومهما كانت عقيدة المؤلف السياسية فان فيه ليس تعبيراً عن حالة روحية كامنة فى وعيه .

من هو

الكاتب الطليعى : السيد حافظ

السيد حافظ من جيل عاصر النكسة ١٩٦٧ وخاض نضالا سياسيا متواصلا ضد كل الأشكال البيرقراطية التى مورست تجاه الشعب المصرى والعربى . . هذا الجيل الذى ينتمى إليه حافظ لعب دورا كبيرا فى التحضر لتفجير الانتفاضات الشعبية بل أيضا لعب هذا الجيل دورا مساندا ملحوظا فى الحفاظ على مكاسب ثورة ١٩٥٢ غير أن السيد حافظ يختلف عن الكثير من كتاب المسرح الذين ساروا على ركاب سلبيات الثورة اعتقادا منهم بعظيم الفائدة التى تنجم من مؤ ازرتهم ولم يقوموا بدور التوجيه والإرشاد السياسى والاجتماعى لها . . فقد كان جيل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من كتاب المسرح يمارس ضد نفسه وضد الشعب العربى التخاذل فى كثير من الأفكار التى طرحت من أجل تبرير المواقف المهزيمة والتى ارتكبت مع مسيرة الثورة .

وحافظ يختلف عن معظم كتاب جيله وذلك لأن منهجه الفكرى والسياسى كان مغايرا لمعظم كتاب المسرح العربى وهذا ما جعل الناقد عبد الله هاشم يكتب فى (صحيفة الجماهيرية الليبية إلى أنه أهم كاتب طليعى ظهر فى السبعينيات فهو يجمع

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

بين الأصالة والمعاصرة وفيها يلتقى أعرق مضمون مع أحدث تكنيك - ٢٥ سبتمبر ١٩٨١) .

وقد خرج السيد حافظ من خميرة أرض النيل كالصاعقة أو كالنار على الشارع المصرى وكان يلتقط أنفاس البحر ويحمل نهر الكلام والرؤ يا ويحمل موجات الابداع للشارع الثقافى العربى وقد جاء جيله مع النكسة البعض حرقته النكسة والبعض الآخر حرقته مواقفه وتنازل عن المسرح الفكر أو المسرح الحلم والبعض الآخر سار كالخريف تذبحه الفرق التجارية ويتنازل فى البدء عن بعض الحروف ثم عن بعض الجمل فى الحوار ثم عن الحوار كله وتنتهى أعماله بمجرد الانتهاء من عرضها .

لقد اقتحم السيد حافظ المسرح الطليعى حتى يكشف القناع عن الحرف العربى والظلام عن الاستعارة ويمحو الضباب عن الكتابة . لقد وجد حافظ كتاب الثورة بدأوا يتنازلون عن أحلامهم ويلقون بأعمالهم فى كتابة التسابيح . . لقد شعروا بالتعب ومشى جيله كله على جثث النكسة وهو يشاهد النتيجة لعزلة الجماهير عن القيام بدورها الرئيسى فى الساحة الديمقراطية ومن هنا نجد أن حافظ حمل الهزيمة على كتفه منذ عام ١٩٦٧ وهو تاريخ النكسة وبدأ يبحث عن صياغة جديدة للانقاض وللهذيان الذى أصاب المثقفين فكانت تجربته أشبه ببرق فى فضاء المسرح العربى وهو يريد دوما أن يصل إلى الكلمة البعث - الكلمة الخلاص وهو يبحث دوما عن فكرة جديدة فى شقة شقوقها ويركض وراء الشخصية التى تعبر عن العين السحرية وتدخل من بوابة المسرح الخلفى لتعيش مع الاضاءة والديكور والصوت وغرفة المكياج ثم تنمو معه فى شكل عاصف ثم يبدأ الهجوم لتكون الكلمة ازعاجا أو سحرا أو طريقا فهو المسافر فى المعانى والمهاجر فى عقلية المشاهد كى يقتحم المخزون والموروث المسرحى الذى سافر معه منذ يكشف فيها دوما جسد التجربة فهو يعرى المكان ويدحرج الزمان على صدر المسرح ويجعل شخصياته تمثل الأرض والدم والنهر وتفتت روح الأشياء .

ومسرحياته تمثل المسرح الحقيقى الفكرى الذى يدعو إليه أيرك بنتل وهذا ما جعل المخرج عبد الكريم برشيد يقول عن ابداعات سيد حافظ أنها تحلق فى الناس وفى الأشياء بعينين . . العين الأولى عربية وهى مفتوحة على الـ نحن وعلى الآن والـ هنا أما الثانية فهى عين غربية مفتوحة على المسرح الأوربى كتجارب جريئة وجديدة ومدهشة وهذا الازدواج فى الرؤية والتعبير عنها هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح الطليعى الغربى .

لمن يكتب سيد حافظ :

ان مسرحيات حافظ تطرح العلاقة بين الراعى والرعية أو بين الحاكم والمحكومين وما يتصل بذلك من نظريات حول امكانيات الاختيار وفلسفة التمثيل (تمثيل الفرد للمجموع) - كما قال سعد أردش - ابتداء من مبادىء الشريعة السماوية وانتهاء بما تحققه الشعوب من مكتسبات ديمقراطية من خلال ثوراتها عبر القرون . . ويذهب حافظ إلى توضيح فكرة ثابتة فى منهجه الفكرى وهو أن الميزان الحقيقى فى ضبط الأمور هو الشعب/الرعية/الناس وهو يتحدث دوما عن مأساة انعدام الحرية والديمقراطية فى ممارسة لعبة الحكم فى كل الأنظمة ويتكلم عن الانسان وذاته والذى وضعت الأنظمة والدول والأيديولوجيات والتنظيمات ملايين الحواجز والعراقيل والعلاقات المحددة .

يكتب السيد حافظ أيضا للقرى - للنجوع - للكفور - للشوارع - للمصاطب - للفلاحين - للأجراء المتافين للشمس كل صباح - أيضا يكتب للزارعين الحرية فوق جبال الموت . . للمطحونين فى دوامة اليوم والقهر . . لكل المنبوذين . . للناس الصمت . . الناس الفزع من الأقدار - الناس الخوف .

ان أبطال سيد حافظ كما يقول عبد الكريم برشيد يبحثون عن الممكن وليس عن المحال يبحثون عن مدينة يغيب فيها (ممارسة القهر على المواطن وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف .

ويرى الدكتور الامبابى (سبق ذكر المرجع) أن مسرحيات حافظ تتكلم عن كل الأزمات الانسانية فهو يتكلم فى مسرحه عن قضايا انسانية متعددة . . يتكلم عن النازية ويدلى بموقفه منها . . يتحدث عن أسبانيا وعن المقاومة . . يتحدث عن البلاد التى تعانى من الاضطهاد . . يتكلم عن المشكلة الفلسطينية . . يتحدث فى مسرحه عن أزمة الشرق الأوسط . . يتكلم عن فيتنام وعن جنوب أفريقيا - يتكلم عن الحرب القادمة . . يتكلم عن التخلف والتراجع العربى - يتكلم عن الحرية والديمقراطية المفقودة . يتحدث عن الحياة المادية وتأثيرها على انسان هذا العصر .

اذن فهذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصريا فقط بل فى الحقيقة حمل هذا الكاتب جواز سفر عربيا أفريقيا عالميا . . فكل قلوب الناس جنسيته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقد الانسانى والسياسى فى مسرح السيد حافظ :

وبدافع من الحرص الوطنى راح سيد حافظ يقدم نقدا للواقع العربى المصاب بالضعف والتخريب والجهل . إن احساس الكاتب بخيبة الأمل التى تعيشها معظم الشعوب العربية فى استرداد حريتها وكرامتها وديمقراطيتها وعدالتها التى فقدت كان ذلك يمثل انعكاسا مؤثرا على الأفكار المسرحية التى طرحها حافظ وخاصة النقد الاجتماعى الذى طرحه فى أكثر من مسرحية والذى من خلاله يستعرض لنا تناقضات الواقع الاجتماعى العربى وحركته الأيلة للانهيار ويتفق معى فى ذلك الناقد سعيد فرحات (الرأى العام الكويتية - ١٩٨١/٨/١٨) فيقول ان السيد حافظ من كتاب المسرح الانسانى ليس بنزعته نحو العدالة فى الحياة ولكن فى اندماجه فى هموم الحياة العربية ككل فى تعسها الانسانى والمحاولة العاجزة عن خلق النظام يحقق مجتمعا جديدا يتحقق فيه سعادة تمسح التعاسة والاندحار فى أعماق الانسان العربى السىء الحظ .

ولا شك فى أن تعرض حافظ للقضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعالمية استطاعت كلها تحديد موقفه من القضايا الوطنية ودوره فيها فكان السيد حافظ فى مسرحياته الكاشف والمحرض على التغير والتقدم والرقى .. وليس استخدامه للشخصية التراثية والموقف التراثى كما فى مسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) إلا انطلاقا وراء تجسيد هذا اليقين (العدل والحرية والمساواة) فى عصر التمزق والتشرذم والتفكك . واليقين عنده هو يقين الموقف ويقين التعبير لذا نجد ان استخدامه للصيغة الشعرية فى مسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) هو انعكاس طبيعى لانتماءه القومى ككاتب وانسان .

وظل هذا (اليقين - الحقيقة) ملازما له بكل عذاباته ومحنه ومعاناته وكل صراعاته فها هى زوجة أبو ذر الغفارى تنادى بالعدل والمساواة فى مسرحية أبو ذر الغفارى .

المرأة : (يا سيدى ومنبت الفكر الشريف - يا حلم الرجال الخصيب ومنبت الفكر الشريف - تسلقت أفكاره حوائط البيوت الضيقة المختنقة - فبين كل حانة وحانة مسجد - وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين وبين الحق والباطل سجود الجلادين وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء بلا طعام وبين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية وبين كل مضغة ومضغة من الطعام قلق المجاعة) .

الكورس : (الراعى والرعية .. من منها الضحية .. من منها العداء من يخدم من والقاضى ما دوره ؟ ورئيس الشرطة العلنية ؟ ورئيس الشرطة السرية .. والسجن لمن .. للص أم لرافض السلطان وكيف يحكم السجان ؟ بالقانون أم على هوى السلطان وتصنفه فى الخانات وتلونه بالأحمر والأصفر والأبيض وتشرده وتشرد أطفاله .. وتكبله بالتهم الملفقة أو تعلن أن الثائر أصبح مجنونا أو مخبولا أو مجذوبا ويصبح رقما فى السجن وتمسخه السلطة والسلطان فهو الخائن والملحد والمارق والزنديق أو تثقله الأحزان حتى يتفحم حزنا أو صمتا ويموت بلا ثورة) .

ان شخصية أبو ذر الغفارى هى رمز التمرد وهو تمرد اجتماعى سياسى يقرن الفعل النظرى بالفعل العملى ويزاوج بين كلمة الحق والسيف الذى يحمى الحق وينصره أن هذا الرجل الملتحم بالناس وبقضاياهم اليومية يعيش النفى والغربة وذلك شىء طبيعى مادام انه يحمل فكرا مغايرا وأخلاقا مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين المواطن والمواطن بين الرعية والراعى ولأنه يرفض الواقع المزيف كما يقول عبد الكريم برشيد فقد كتب عليه أن يعيش غربته النفسية والاجتماعية والفكرية .

وحافظ نجده دائما معبرا فى جميع مسرحياته عن روح الشعب فتشعر حين تقرأ كتاباته الطليعية بأنه ضمير الشعب المعبر عن روح نضاله المشرقة فهو الداعى للثورة - المحرض عليها - المجد لإنتفاضاتها .. المخلد لشهدائها لقد آمن بأن القضايا الانسانية التى يطرحها والممثلة فى حصول الانسان العربى على حريته وعدالته وكرامته هى قضايا قومية .. آمن بالعروبة ووحدة الكفاح لتحقيق الوحدة العربية .. فالنضال الوطنى الفلسطينى على سبيل المثال كان نضالا قوميا جعل حافظ يكتب أكثر من ٤ مسرحيات تتعرض لشرح القضية الفلسطينية وشرح الموقف العالمى والعربى السلبى منها .

ويتفق معى فى ذلك الناقد نجيب قرشالى (مجلة الطليعة الكويتية - سبتمبر ١٩٨٣ - دراسة القضية الفلسطينية فى المسرح المعاصر) يقول ان دور سيد حافظ للقضية الفلسطينية لا يقل أهمية وفاعلية عن دور كل من توفيق زياد ومحمود درويش وغسان كنفانى وسميح القاسم ومعين بسيسو ويقول أن مسرحه هو مسرح التنبؤ بالأحداث السياسية فقد كتب مسرحية ٦ رجال عام ١٩٧١ ونشرت عام ١٩٨١ أى بعد عشر سنوات وها هى الأحداث السياسية تتحقق وتحدث كما توقعها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخاصة فيما يختص بتوقعاته للمواقف المتخاذلة التى حدثت فى الأنظمة العربية للقضية الفلسطينية . فها هو ضياء البطل الثورى فى مسرحية (٦ رجال فى معتقل) يتحدث عن الخيانة مبينا كيف تحولت القضية الفلسطينية إلى دوسيهات وأوراق وأحاديث جوفاء داخل معظم الأنظمة العربية وضياء هنا يناجى حبيبته ويقصد بها الكاتب ضمير الأمة العربية الغائب .

ضياء : حبيبتى . . دوسيهات القضية انقطعت . . العالم كله بيكحل عينيه بالكدب . . الكدب . . بيفتح للحقيقة قضبان معتقل .

جبيبتى شوارع باريس ولندن ونيويورك اتكلمت من نوم الخلق الشريدة الطريدة من بلادها . . والقضية هيه هيه . . والدوسيهات محطوطة قصاد الأفندية .

وكتابات حافظ تثبت دوما أنه أحد المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية . . الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها . . فها هى مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ويؤكد السيد حافظ من خلالها على حتمية قدرة الإنسان على التفكير والنضال . . فالإنسان فى رأى حافظ لا يناضل ويفكر فقط بل يصر على النضال ولا يتخاذل . والصراع فى الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء يدور فى إحدى مستعمرات أفريقيا .

الفتاة : الثورة . . الثورة لمن ؟ وبمن ؟ وستقود من ؟ الملونين - الهنود البيض - الفقراء - آه (تسخر من الشاب) .

لابد وأنك ستقود الكفرة المتوحشين . . هؤلاء السود مثلنا . . من ستقود ؟ عمال المزارع - عمال المصانع - العبيد أم السادة - المسحوقين أم . .

الفتى : سأقود الصمت المطعون بالظلم فى النفوس البشرية . . .

الفتى : لمن أكتب ؟ ومن يقرأ ؟

والمسرحية يقول مؤلفها سيد حافظ أنها تقع فى ثلاثة تحولات ويقول الناقد ابراهيم عبد الحميد (الرأى العام - ٢٨ - ٢ - ١٩٨٠) إن المؤلف يرفض القول بثلاثة فصول لأنه لا يميل إلى معنى الفصل . . فالعمل كله وحدة واحدة تتخلق من بعضها وتتوالد ونحن بالفعل أمام ثلاث محاولات للثورة ففى المحاولة الأولى نجد الفتى الذى كان قد غادر قريته إلى أوربا هاربا فى قاع سفينة ثم عاد ثريا ولكنه ينشد الثورة لأنه لم يفقد أصوله بعد .

انه يحاول ايقاظ الجماهير النائمة واكتساب رضاء الأم ولكن الأم لا تقبله إلا إذا غامر بحياته وبالفعل يقتله أعوان الاستعمار ولكن لا يموت بل يتحول إلى فتى آخر وهذا هو التحول الثانى فيرفع لواء الثورة ولكن هذا الفتى ينصرف عن الجماهير ويتجه للحاكم مباشرة فيقتله الأتباع لأنه أعزل ولكن لا يموت ويتكرر التحول إلى الفتى الثالث ومع التحول الثالث يحدث انقسام فى صفوف المستعمر وأعوانه وتتيقظ الجماهير أى أن الطبول الخرساء لم تعد خرساء بل الإصرار عليها ومواصلتها يؤتى ثماره وتكون الظروف مهيأة للثورة فينهض الشعب ويتخلص من الاستعمار وأعوانه والمسرحية تعرض فلسفة الاستعمار وما يحدثه فى المجتمع من آثار سلبية لتخدير الفكر الجسدى بأشاعة المخدرات . . الخ ويتلخص ما ينادى به السيد حافظ فى هذه المسرحية هذه العبارة على لسان الفتى الثائر الثالث : - أرغب أن أرى انساناً جديداً فى كل شبر سعيدا فهذا الكون لن يتعله فرد . أحلم بالأمهات تنجبن طفلا يبتسم ولا يبكى حين يهبط للعالم . والكتابة الطليعية عند السيد حافظ تتمرد على كل الأصوات التقليدية أنها الكتابة الضد - كما يقول برشيد - التى تقف داخل وخارج الفن المسرحى . . فهى كتابة تؤمن بالمسرح كظاهرة شعبية وابداع فنى وفكرى ولكنها تكفر بقواعده البالية وهى قواعد مستهلكة وقوانين جائرة ومستبدة كل ذلك أدى إلى أن يعلن د. ابراهيم عابدين فى أن حافظ ملك كل الأدوات التى تؤهله لأن يكون كاتباً عربياً عالمياً فهو يعتبر بحق رائدا للمسرح الإنسانى فى الساحة العربية وحافظ يفضح أسباب القهر والهزيمة دائما فى مسرحه ويخز الأتباع والأشياع وخزات ضارية محتشداً بالعلم والمعرفة ومن هنا ولد حافظ كما يطلق عليه بعض النقاد كاتب المسرح الموقف ولذلك لم يكن غريباً أن تصبح لكثير من كتاباته ذات صبغة سياسية فهو على سبيل المثال يفضح فى مسرحيته (مدينة الزغفران) أساليب الاحتكار السياسى والاقتصادى التى تمارس تجاه الشعوب فهو يحذرنا من السلطة عندما تبدأ فى خداع الناس فحينما تعزل السلطة السياسة عن الشعب تحتكر السياسة لنفسها فهذا معناه فى رأى حافظ بداية لعهد ديكتاتورى . . عهد تسلطى . . عهد تنعدم فيه حرية الفكر وحرية الكلمة الديمقراطية .

مقبول : من اختار خادم العامة (الوالى) ؟

الكورس : نحن .

مقبول : من يعزل خادم العامة ؟

الكورس : يهمهمون !!

مقبول : من يستطيع عزل خادم العامة ؟

الكورس : السلطان أو الوالى أو الوزير .

مقبول : لا أنتم أيها الناس أتيتكم بخوفى فأتونى بشجاعتكم أتيتكم بضعفى فأتونى بقوتكم .. أيها الناس أنتم تملكون زمام المواقف .. الناس تحتاج إلى وعيها .. إلى فكرها .. دائما تترك الناس وعيها وتعتمد على وعى رجل واحد .. أليس هذا قتلا للوعى العام .. لقد تزوجت العدالة بأفكار السلطان فأنجبت المهزلة .

وهذا ما جعل د. الامبابى فى مجلة الأسبوع العربى البيروتية (سبق ذكر المرجع) يقول أن حافظ من الكتاب الذين يحملون مسئولية الغد على أكتافه وفى أعناقه فهو يخوض غمار معركة الحق والحقيقة والأشياء الأخرى .

وحافظ نجده فى مسرحه يقوم بمحاولات عديدة لبناء الفكر الاجتماعى والسياسى والاقتصادى فى مجتمعنا العربى الذى ينطلق بخطوات واسعة فهو يملك ذلك الوعى المبكر فنجده فى مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) يرمز بعبد المطيع وهو بطل مسرحيته على أنه رمز لجيل عاجز وعتيق لكنه جيل تواق إلى العدل والحرية ولا يعرف سبيل الحق اليهما ويتفق معى فى ذلك د. الامبابى فى أن مسرحية عبد المطيع هى صورة لوضعية الانسان فى القرن العشرين والذى يعيش تحت ضغط وخوف سلطوى .

عبد المطيع : لقد نهبت مماليك السلطة كل شىء والمدينة أصبحت عاطلة عن العمل فنحن نعيش فى عصر الأرانب .

حمد : أتعذب الحيوان يا عبد المطيع ؟

عبد المطيع : لماذا تحزن على الحيوان والانسان فى كل لحظة يموت .. من المسئول عنه إذا كان الحيوان جائعاً فما رأيك بالانسان الجائع ؟

حمد : يابنى الحيوان مخلوق أخرس .

عبد المطيع : والانسان أيضا حيوان أخرس إذا نطق .

ومأساة عبد المطيع تكمن فى رفضه المطلق للعنف المبنى على الإرهاب .. المتنصل من مسئولية الحلم بالمستقبل نفسه .

والسيد حافظ يتمتع بصدق الحوار .. فحين نشاهد أو نقرأ أعماله نشعر بصدق الإحساس وبصدق التعبير فهو صادقاً فى محاكاته للحياة من جهة وفى محاكاته لمشاعره من جهة أخرى . وصدق حافظ يعنى أمانته للكلمة فى تناولها وفى طرحها لذا فهو يمتاز بابداع الخلق .. فهو يخلق عالماً له كيان مستقل قائم بذاته .. فالكتابة للمسرح كما يقول د. رشاد رشدى هى عملية خلق وليس عملية تعبير .. فالتعبير عملية نقل لما هو موجود بالفعل أما الخلق فهو عملية تحويل ما هو موجود إلى كائن جديد .

لماذا تثير مسرحيات حافظ
الكثير من المناقشات والآراء
فى الأوساط الأدبية عند صدورها ؟

نجد الكثير من الآراء قد تعرضت لتلك الظاهرة وهى محاولات لوضع الحقيقة فى نصابها .. وسأتعرض لبعض هذه الآراء قبل أن أحلل هذه الظاهرة الثقافية الخطيرة فى الحركة الثقافية العربية .

يقول د. محمد زكى العشماوى رئيس مجلس إدارة مجلة أمواج المصرية أن تفسير هذه الظاهرة يرجع إلى أن مسرح حافظ يجعلنا مطالبون بأن نتقهقر ليس بالمعنى الأغريقى أو بالمعنى المسرحى ولكن بالمعنى العصرى أى تصبح لدينا الرؤية بالتفكير الصحيح الغير مسبق . (ندوة عن مسرح المقاومة عند السيد حافظ - اسكندرية ١٩٧٥) .

أما الدكتور شريف الحسينى فيفسر هذه الظاهرة ويقول (سبق ذكر المرجع) لأن مسرحياته تحتاج إلى أكثر من وقفه وأكثر من اشارة وذلك لأن ابداعاته العربية الطليعية لا تقل نضجا عن ابداعات كل من يوجين يونسكو برناردشو - بيكيت .

يقول الناقد المصرى على شلش فى مجلة الاذاعة والتليفزيون المصرية (يناير ١٩٧٣) لأن حافظ حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى بريخت .

ويقول د. الامبابى فى مجلة الاسبوع العربى البيروتية (سبق ذكر المرجع) مفسرا تلك الظاهرة لأن مسرحيات السيد من المعالم البارزة فى أدبنا الحديث ذلك لأنها تقف وحدها فى قمة الريادة فى ميدان المسرح الطليعى وأيضا لأنه ليس كاتب مسرحى يحكى لنا حدثا فى قالب درامى مسرحى بل يعتبر بانتاجه الفكرى الناضج خالقاً ومبدعاً له عالمه الخاص وفلسفته الخاصة وهو يغوص فى أعماق النفس الإنسانية محاولا الكشف والوصول إلى أرض المثالية التى فقدناها فى القرن العشرين ..

أما الدكتور عابدين فيقول فى مجلة (الثقافة العراقية - يناير ١٩٨٣) ان مسرح حافظ يثير مناقشات واسعة وعنيفة لأنه يقتحم عوالم كثيرة ويمس مفهوماتنا الفنية والاجتماعية والفكرية والسياسية بصورة قوية مباشرة ومن هنا كان لا بد وأن يثير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحه عاصفة من الآراء المعارضة على السواء وخصوصاً وأن جهد السيد فيه كثير من العمق والأصالة والحضارة .

ويقول عبد العال الحمامصى (فى مجلة الهلال المصرية نوفمبر ١٩٧٣) أن مسرحيات حافظ تثير جدلا لأحد لغلوائه وعدم تعلقه وذلك لأننا تعودنا أن نجابه بالعداء ما لا يتوافق مع أمزجتنا ومن الغباء أن نواجه تجارب السيد بالرفض المتعصب ويجب أن نعترف بمحاولاته المتعددة لهز ركود المسرح العربى . وإذا كان هذا تفسير بعض الاقلام ذات الاتجاهات المتعددة تحاول الوقوف على الحقيقة وهى لماذا يوجه إلى السيد حافظ محاولات عديدة تتمثل فى النقد غير البناء لهدم مسرحه إلا أننى أرى أن تفسير هذه الظاهرة يرجع ذلك لأن حافظ يختلف عن معظم كتاب المسرح العربى والتى أصبحت مسرحياتهم متضمنة شخصيات مجردة أنماط سلوكها مرسوم ومسبق عليها أو مجرد دمى تدعو إلى فكرة معينة وهذا النوع من المسرحيات ليس مسرحاً على الإطلاق لأنها عاجزة عن أن تحدث فينا الأثر الدرامى . . لأنها فى الحقيقة ليست أعمالا فنية على الاطلاق . . إذ لا تعدو أن تكون مجرد نقل لما هو موجود أو مألوف وليست خلقاً لما هو موجود أو مألوفاً قبل أن يتم هذا الخلق وهذا هو الفرق الحقيقى بين مسرح الخلق والإبداع عند كل من سيد حافظ وعند الكثير من كتاب المسرح العربى .

وما من شك فى أن هناك الكثير من الحملات المنظمة والمدبرة على نطاق واسع ضد مسرح حافظ وذلك خوفاً من الشعور بالعجز الفنى والتحجيم الكلاسيكى الذى فرضه معظم كتابنا المسرحيين على أنفسهم . .

المغرب : شاذى بن خاليل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه الدراسات

○ الفنان عز الدين نجيب	محمود بقشيش
○ قراءة فى قصص «حديث شخصى»	توفيق حنا
○ قراءة فى رواية «أولاد حارتنا»	أشرف توفيق
○ «ليل آخر» . . رواية فلسفية	أحمد عبد الرازق أبو العلا
○ «الأبله» . . لدستويفسكى	ت : حسين بيومى
○ أراجون والشعر الفرنسى المعاصر	مصطفى عبد الغنى
○ قراءة فى رواية:المسافات	حسين عيد
○ القصة القصيرة فى البحرين	د. أحمد ماهر البقرى
○ القصة القصيرة عند هيكل	بركسام رمضان
○ عن العدالة والمجد فى ملحمة «الحرافيش»	جمال فاضل شحات

"السير فى الحديقة ليلاً" .. والبحث عن طريق جديد

محمود حنفى كساب

بتوقف المعارك الأكتوبرية مع الجيش الصهيونى وبداية المعارك الأخرى ، ظهر جيل من الكتاب العرب فى القطر المصرى ، جيل يختلف فى توجهاته الفكرية عن الجيل الذى سبقه ، لعل أهم توجهاته هى أنه قد انشغل - بشكل حاد جدا - فى مشكلات الوطن والمواطن التى تفجرت آثارها بطريقة مثيرة ، حيث وعدت القيادة السياسية الشعب بالرخاء ، ووجد الشعب نفسه مقيدا بالغلاء والأزمة فى كل ميدان ، ففى حين تركزت توجهات كتاب الجيل السابق (الستينيات) فى مقاومة الحكم المطلق والتنبيه إلى أن هزيمة المواطن فى الداخل لابد وأن تؤدى إلى هزيمة الوطن ، تتركز توجهات جيل السبعينيات فى التشوف إلى مجتمع حر مصرح فيه بالانتماء دونما قيد ، وأمل فى ان يجد مكانا تحت الشمس يرتزق منه دون عوائق الكسب الحرام والمضاربة غير الشرعية ، ومن ثم كان أبرز ملامح هذا الجيل هو الاهتمام الشديد بهموم المواطن العادى الذى يعانى السكنى فى المقابر والعشش الصفيح على نواصى الحارات وخراب المرافق وافتقاد الانتماء إلى الوطن والرغبة فى مغادرته على أول طائرة إلى بلاد الرمال والبترول دونما رابط أو تخطيط يخدم الوطن وقضاياه المصيرية .

ومن الكتاب الذين يصادق نتاجهم على ما أسلفت القاص محمود الوردانى الذى أصدر مؤخرا مجموعته القصصية الأولى (السير فى الحديقة ليلا) عن دار شهدى للطبع والنشر بالقاهرة ، وهو يصدّر المجموعة بقول إيفان كارامازوف . . (الحياة ممتعة ، وإنى لأحيا ولو على خلاف كل منطق . أنا لا أؤمن بقيمة النظام الذى يحكم العالم . لنسلم بهذا ولكننى احب وريقات الأشجار الطريات النديات حين تطلع فى الربيع . وأحب السماء دون أن أدرى لماذا - هل تصدق ذلك ؟ . أحب أيضا بعض البشر وتهزنى الحماسة لعمل من أعمال البطولة الإنسانية التى انقطعت مع ذلك عن الإيمان بها منذ زمن طويل ، ولكننى مازلت أقدسها بحكم عادة غريزية على نفسى اثيرة فى قلبى .) . . وغير خاف أن هذا التصدير لابد وأن يكون ذا مغزى للكاتب والقارىء . . فالكاتب يوضح للقارىء من خلاله أن :

- الحياة ممتعة وتستحق ان تعاش ،
- أن الأشجار الوارفة فى الربيع تقع لديه موقعا حسنا ،
- أنه على علاقة بالسماء التى ربما يتشكك البعض فى جدواها بالنسبة للبشر على مستوى المصير الإنسانى ،
- أنه يعشق البطولة التى يقدم عليها بعض البشر رغم أنه توقف عن الإيمان بدورهم إلا أنه بسبب الغريزة لا يستطيع التوقف عن حب البطولة البشرية .

وعلى القارىء وهو يمضى فى قراءة المجموعة أن ينتبه أشد الانتباه إلى عناصر هذا التصدير لأنه - فى المحل الأول - يمكنه من الإحاطة بما كان يعتمل داخل الكاتب وهو يسود الصفحات ليخبرنا ويطلعنا عن حيوات أبطاله وعلى مكنوناتهم وأحلامهم وبطولاتهم وعذاباتهم ، وأيضا لكى يتأكد القارىء ، المتلهف إلى نوع جديد من الكتابة ، من أهمية التعبير بصدق عن الواقع ، وأن الكاتب مخلص فى محاولاته لإيجاد قارىء حقيقى يتمكن من استيعابه ، وأن الكتابة - بحق - فعل تبشيرى من أجل عالم جديد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• والكاتب فى قصته الأولى (ولد وبنت) يقدمها وهما يحاولان اقتحام مجهول العلاقات المتكافئة بين الفتى والفتاة فى عصر يمتلىء بكم هائل من الرداءات ، البنت تعيش محاصرة بتحكم ومراقبة الاب ، والولد محاصر بالفقر والوحدة والنصائح غير العملية من صديق يفسد خبرته الطازجة . ونتأكد من ذلك عندما نتأمل الحوارات المعلنة بينهما أو التى دارت داخل كل منهما . . (قالت : إنها تخشى أن يراهما أحد ، وأنها لم تفعل ذلك من قبل . كان يعلم أنها غير صادقة) . . (قال : إنه لم يحب أيضا ، كانت تعلم أنه ربما كان كاذبا . . (وقالت : إنها تؤمن بالاختلاط بخلاف والدها رغم أنها تحبه أكثر من أمها) . . (قالت : إنها لا تذاكر إلا فى آخر العام) . . (قالت : إن المرأة اقتحمت كل مجالات الحياة ، وإنها تعرف أشياء كثيرة) . . (قالت : إن الفتيات يفكرن فى الزواج منذ الصغر ، ولكنها لم تفعل ذلك قط) . . (والدها عودها على الصدق) . . (قالت : إنها ترغب فى أن تقضى معه وقتا أطول ، ولكنها تخشى أن يشك والدها فى الأمر) . وعندما ننهى السطر الأخير من القصة نكتشف كيف عبر الكاتب - بصدق شديد - عن مكنونات الولد والبنت بطريقة مدهشة ، واستطاع ، ببساطة شديدة ، تقديم عالم بكر غير مفتعل أو متخم بالتقعر الفنى وإلباس الموقف مسوحا فكريا يتجاوزه ، وهنا نلمس المهارة والحياد الدقيق الذى يحببك فى القصة ويجعلك تتذكر خطواتك الأولى نحو عالم الأنثى المتشوقة إلى ذكر ، وعالم الذكر الذى يود رؤية نفسه وقد تخلص من كل الأسرار بضربة واحدة .

وفى قصة (الصرخة) يفزعنا محمود الوردانى ويقض استسلامنا للمتاح والموافق عليه ، وذلك من خلال عرض البراءة المتمثلة فى الصبية التى تحلم بأن تكون ذات قيمة لرجل يحبها وتحبه ، وتنجب منه أطفالا ، وهى مهددة بعجوز جائعة إلى العيش - أى عيش ، تحرضها بل تجبرها على الانصياع إلى الانحدار من أجل العيش ، وتصرخ الصبية ب (اسكتى ، قلتها ألف مرة ولكن إلى متى ستقاوم هذا الهجوم الشرس المدفوع بعوامل الفقر والجهل والكآبة والرائحة المقبضة ؟! ولعل القارىء يلاحظ مدى نجاح الكاتب إلى أقصى حد - فى تقديم الجو الملائم لهذا الموقف الوحشى من البراءة ، تركز ذلك فى الجثة المحزوزة رقبتها - بغشم - خارج العشة الصفيح والتى تفوح منها الروائح النتنة ، وكذا أنفاس المرأة العجوز التى لم يتضح ما إذا كانت أم الصبية أو جدتها أم الأقدار متمثلة فى عجوز شريرة ، وعندما نتفحص الكلمات والسطور والفقرات سنكتشف أن المقاومة ما تزال مستبدة بالصبية ، وأن نهنهاتها الخافتة ربما لا تنجح بفعل أنها فى قبضة العجوز التى تراودها عن نفسها كلاما وفعلا بأن قبضت على نهديها بيد وبالأخرى تتسرب تحت السرة وذلك لاستنفار غرائزها علّها تضعف وتذهب كما تريد العجوز الشريرة . وبعدما ننتهى من آخر كلمات القصة نجد أنفسنا وقد استوعبنا - بألم شديد - تلك اللحظة الكامنة فى مشروع سقوط لصبية فقيرة بسبب جوع امرأة عجوز شريرة ، ولكن هل من المحتم أن يسقط الفقراء لمجرد أنهم فقراء ؟! وبغض النظر عن هذا السؤال لابد أن نواجه سؤالا آخر أكثر أهمية وجدوى هو : لماذا نسقط ؟ وأردف ولماذا نعتبر التفريط فى الجسد سقوطا ؟ ولكن يشفع للقصة أنها موقف ذو ملامح محددة وجادة فى نفس الوقت ، والكاتب يبرز كل الدونية اللائقة به ليحذرنا أو لينذرنا حتى نهرع لإنقاذ من بسبيلهم إلى السقوط من أمثال هذه الصبية . !

وقد أصر الوردانى على إدانة الرائحة النتنة كمؤثر فى مجريات القصة وذلك ليصل بالقارىء إلى موقف الإدانة إلى أقصاه . . ففى البداية وفى الفقرة الثانية من القصة يقول :

(وفى الخارج كانت جثة عارية ، والبطن منتفخة ، نتنة متأهبة للانفجار ، حيث تخرج الأحشاء المتفحمة المتجمدة فى الصقيع والصهد ، وتحت كل ما تسببه الطبيعة وكانت الأصابع محفورة فى الرمال ، راسخة ، وبطن اليد مثنية إلى الداخل) ص ١٢

وغير خاف الدلالات التى يمكن استخلاصها من هذا المشهد ، الجثة منتهكة ولكن الأصابع محفورة فى الرمال ، راسخة ، ولعل ذلك هو الحلم الذى تم وأده بالنسبة للصبية التى تحلم بأن : (يأتى ويأخذنى ، وأكون معه وحدى . . أخلع ملابسى ويرشنى بالماء) ص ١٣ . . ثم هو أى الكاتب يستطرد كاتبا عن أفعال الانتهاك التى تأتيها العجوز الشريرة : (تتحسى بوجهها الشفتين ، وتكون رائحة أنفاسها فى أنف البنت قذرة ، والصوت الذى يخرج من فمها عاليا ومزعجا ، وواضحا فى الحجرة الضيقة ، التى لا يمكن أن يسمع فيها إلا صوت الرمال التى تضرب الصفيح وتتسلل إلى أسفل ، وتقبض على النهدين بيد وبالأخرى تتحسس ، مرتجفة وسريعة ، وتحت الثوب ، فى أماكن مختلفة ، تتململ البنت وهى تشد جسدها إلى الوراء) ص ١٤ ونعلم أن العجوز - القدر تمارس الفعل فى جسد وروح الصبية التى ما تزال تقاوم ولم تسقط بعد رغم وأد الأحلام على باب العشة وانتهاك الجسد بالأيدى العمياء الشريرة .

وفى قصة (فانتازيا الحجرة) التى تتكون من سبع حركات : المسجون ، الرجل النذل خارج الحجرة ، القطة ، مارى ،

المرأة الداعرة ، الفئران والأم . . نجد أنفسنا فى رحلة داخل مسجون ، والسجن هنا ليس السجن العادى الذى يودع فيه السجناء ، إنه سجن من نوع آخر ، ربما كان سجن الأيام الرديئة ، أو سجن الإحباطات الهائلة التى واجهها ذلك السجين المرعوب من الرجل النذل الذى يملك أسلحة متعددة ، ودائم إهدار إنسانية السجين ، والمرعوب أيضا من قطة خرافية لها عيون زرقاء لا تتيح له التوافق مع حالة السجن . . ولكن ما هى هوية ذلك المسجون المطارد من النذل الذى يجلس على باب حجرته ، ورغم عدم اتضاح ذلك ، إلا أن هناك علاقة تؤكد أملا ، هى تشوف السجين إلى «مارى» التى ينحصر حلمه فيها على مجرد الحديث واللمس وربما القبلة ، وهى - مارى - تعد املا خطيرا يطفر فجأة بين سطور القصة لتوضح لنا بعض مساربها المدلهمة . . وككل سجين لابد وأن يصادف من يسلمه للأنذال ، ولقد كانت المرأة الداعرة جاهزة لذلك ، فهى صاحبة الفندق الذى يسكن فيه ، وبينها وبينه ضغينة بسبب رفضه لها ، ومن ثم قدمت المعلومات عنه ، وما بين الحجرة المرعبة بأثاثها والرجل النذل والقطة ومارى والمرأة الداعرة والفئران بأجسادها الرخوة ، ينتفض السجين مؤملا فى تلك التى يرى عنقها الابيض الطويل يهتز فى الشرفة وتلوح له بيدها ، وفى الفقرة الأخيرة نتأكد من أن السجين لن يستسلم ، ولأنه مثقف فلقد تدرع (بالمكتب) وجعله متراسا وأمسك بمطواته وقرر مواجهة النذل مهما تكن النتائج .

وهكذا نتأكد ونصل إلى قناعة شبه نهائية بأن عنصر المواجهة الأخيرة واضح تماما وذلك حتى ينتهى ذلك الوضع المرعب الذى يعيشه السجين ويغزوه دوما ، ولكى ينعتق من صفة السجين يعطى ظهره للقطة ولكل ما تمثله وينتظر غريمه عله يجد الحياة .

ومثلما كانت العجوز الشريرة يد الانتهاك بالنسبة لجسد الصبية فى قصة (الصرخة) ، هنا الرجل النذل (الرابض بالخارج ، معه تلك الأسلحة كلها ، لماذا لا يستعملها دونما داع للانتظار ؟ الواقع أن ذلك النذل - الذى لا يخرج من مكمنه «كالخفاش» قبل الليل - يريد فى البدء : أن يحطم عقل ذلك الرجل المسجون ، وأن يراه منتفضا امامه ، راكعا ومقبلا قدمى ذلك النذل - ثم يحلو له - ذلك النذل - أن يرقب وجهه لحظتئذ ، وأن يبصق على الرجل المسجون ويجرده من ملابسه ويأمره بتلك الفعلة الخبيثة) ص ٢ . . فالعجوز الشريرة تنتهك جسد الصبية وروحها بعد أن خسرت أحلامها وتحرضها على الفسق ، والرجل النذل يسحق السجين روحيا وبدنيا وقبلها

كان الزحام والفقر والمراقبة فى (ولد وبنت) يهددون الحب . . ثم يقودنا محمود الوردانى فى قصة (تحريك الأعضاء الصغيرة) إلى امرأة وحيدة مع طفل تُحمّله كل أمانيها فى الانعتاق من واقع مرّ تعيشه فى كوخ صفيح قذر ، ورغم رائحة العرق والبول الذى تنتشر وتبدأ فى الذوبان تدريجيا ، كانت قادرة رغم حزنها وإرهاقها وحلمها البعيد ، على منح الحياة لهذا الموعود فى الكبر الذى سيأخذ بيدها منطلقا إلى الآتى :

(ستكبر وتلوحك الشمس . ويكون لك شاربان وذقن خشنة . هيه اضربنى وراء فنجرى . . هكذا . . يدك تحت رأسى ويدك الأخرى تعانقنى . . تمضى الشتاء وتظهر الزهور فى الأرض ، وتحلق اليمامات البعيدة عائدة ، وأنت العريض الكتفين الطالع كأعمدة الدخان تخرج من غبشة الصباح : وعيناك كالحمام على مجارى المياه مغسولتان . وأدفعك أنا ، وأعود معك وأنت ممسك بيدى فى كفك الكبير حيث النهر الذى سنجده هناك . وأرش عليك الماء ، ونندفع سويا . . هكذا . . هيه وأنظف لك جسدك . . هل سيكون فيه شعر ؟ عند صدرك . . وهنا . . وهنا . . وهنا . . هيه وأراك فى الشمس طالعا كرياح الجنوب ، ساقاك عمودا رخام مؤسستان على قاعدتين من إبريز ، ناظرا إلى البعيد حيث الأشجار الصغيرة الكثيفة) ص ٢٥

الآن تتضح الأمنيات لتلك الصبية التى أصبحت أما . . لقد فقدت أشياء كثيرة ولكنها لم تفقد الأمل والأمنيات فى المخلص - البطل العريض الكتفين الطالع كأعمدة الدخان من غبشة الصباح . . لكى يخلصها من الروائح النتنة والقهر ، والعيش فى عشش الصفيح والتهديد بإهدار الآدمية والانحدار نحو هاوية بيع النفس والجسد . . سيأتى المخلص وستراه طالعا فى الشمس كرياح الجنوب ، لكأنه أحد الرعامسة العظام الذين سيعودون من أجل أمهم إيزيس كى يحققوا أحلامها .

إلا أن الأحلام شيىء ، والواقع شيىء آخر ، وهذا ما قرره الوردانى فى قصة (بحر البقر) ختام الجزء الأول من مجموعته القصصية ، حيث عبر عن مأساة بحر البقر التى أغارت عليها الطائرات الإسرائيلية إبان حرب الاستنزاف بشكل فيه قدر كبير من العقلانية والجفاف ، وربما كان ذلك مقصودا بسبب ارتباط «بحر البقر» بوجدان القارىء بما أشاعته وسائل «البروباجندا» من تفاصيل قتل الأطفال فى مدرسة «بحر البقر» بقنابل

الإسرائيليين المتوحشين ، ومن ثم لم يشأ الورداني أن ينزلق إلى هذا الأسلوب أن جاز أن نسميه انزلاقا حيث - بالفعل - قتل الإسرائيليون الأطفال في مدرسة بحر البقر بغاراتهم الوحشية عليها . . فهو - اى الورداني - يصف لوحة لقرية وفتاتين سمراوين في عمر الزهور تملآن البلاص بالماء من الترعة ، وكل جسديهما يفور بالشباب والفتوة والامل في فارس ، وهناك فتى وفتاة يتناجيان بينما يسود الجو الأمن ويسيطر الجمال وتنتشر الخضرة المصرية ، ثم فجأة تهبط تلك الطيور الكبيرة (الطائرات الفانتوم الأمريكية) ويحدث الانفجار المدوى والمروع أيضا ، وبعدها حدثت تعديلات أخرى مختلفة للوحة .

وربما يستطيع القارىء ملاحظة كيف تعمد الكاتب إقناع القارىء بأنه غير منغمس تماما في الموقف ، وربما - أيضا - بسبب ما ذكرناه من عدم رغبته في مسايرة «البروباجندا» في تناولها لـلاعتداء على مدرسة «بحر البقر» ، ولعله - أى الورداني - يحاول تجريب أسلوب مختلف للتعبير عن موقف البراءة الذى يسيطر على المكان الذى انتهكت عذريته سواء الطبيعة بإشعال الحرائق أو البشرية بإلقاء القنابل ، وبسبب الجفاف الذى شاب أسلوب العرض ، والإيقاع البارد للكلمات لا يمكن القارىء بسهولة من الانحياز للقصة ، وربما كان هو العنوان الذى يدفعك للقراءة ، وبغيره تتحول القصة شيء رياضي حيث يعدد الكاتب الزوايا التى يمكن النظر منها إلى المنظر ، ويؤكد أن الرؤية من اليسار أوضح وأكثر عونا للمشاهد للإحاطة بالمنظر ، ومصداق رأينا السطور التالية :

(وما إن تخطو خطوتين إلى الأمام ، حتى تلحظ بطرف عينك اليسرى ، بشكل سريع وتلقائى . . ويقينا أن ما يحدث - أنك لن تستطيع أن تتابع طريقك . . في النهاية ستجد أنك مجبر على الالتفات . ثم إنك لا تملك إلا أن تستدير تماما ، معطيا عينيك وجسدك إلى اليسار) ص ٢٧

(أكاد أجزم أن ذلك ليس الإحساس الطبيعي ، وأنك ربما قد ترى العكس . وربما لا تصدقنى إن قلت لك إن العناصر التى تثبت ماأراه ، تكاد تتساوى مع العناصر التى تثبت الإحساس المناقض) .

إن تجريد القصة من الشحنات العاطفية يضعها في منطقة العقل الصرف ، ويفقدها التعاطف السريع من القارىء ، وما هكذا تستخدم القصة للتواصل مع القارىء ، ولأن القصة هى ختام القسم الأول من المجموعة ، فلقد كان من المهم أن يوضح الكاتب انحيازه وقد وضح لنا من القصة في عديد من سطورها انحيازه لليسار . . وسوف يدهش القارىء والمعقب على تقريرى هذا ، ويدفع في وجهى بتساؤل : لماذا تريد تصنيف الكاتب سياسيا ؟ ألا يكفيك التصنيف الأدبى ؟! أليس هذا الأسلوب افتئاتا على الكاتب ومحاولة جره إلى ميدان ربما كان بعيدا عنه تماما وأرد : ان فعل الكتابة معناه الانحياز ، والكاتب المبدع حقا لابد وأن ينحاز إلى أحلام الفقراء والمقهورين وأحلام هؤلاء بالطبع تعد يسارا ، ولقد أكد الكاتب بوضوح منذ الوهلة الأولى انحيازه لهؤلاء وأورى للقارىء أن استكمال المسألة لا يتم إلا بالنظر نحو اليسار ، يقول :

- (وبالتالى سيكون عليك ، لتستكمل المسألة برمتها ، أن تنظر نحو اليسار . وأنا شخصيا أفضل أن تخطو خطوات جانبية قليلة نحو اليسار ، سيكون ذلك افضل فيما لو جربته) ص ٢٩
- (سيروعك في البداية : إذا حدث وعدت بنظرك بشكل عفوى نحو اليمين) ص ٢٩
- (وأنت تقود مرة ثانية إلى اليسار) ص ٢٩
- (لابد وان ترجع إلى اليسار) ص ٢٩
- (وبيده اليسرى أمسك بكف البنت اليمنى) ص ٢٩

وهكذا يتأكد القارىء أنه أمام كاتب يعرف طريقه جيدا ويرهق نفسه وقارئه إلى أقصى درجات الإرهاق في استيعاب ما يود قوله ، وهو لا يلقى الكلمات على عواهنها وإنما يدقق في كل شيء وهذا جعله على حافة العاطفة واضطر بحكم هذا الوضع من أن يصارح قارئه بأن اليسار هو الذى لابد وأن ننظر ونرجع منه وإليه . . ولأن المسألة أصبحت نداء سياسيا فإن الأمر يقتضى التريث لما بعد الانتهاء من استعراض الجزءين الثاني والثالث من المجموعة .

وقد بدأ الورداني الجزء الثاني بقصة (المواسم) وصدرها بشعر لسان جون بيرس

« على أن أفتح من جديد موطنى الجميل ،
والمملكة الجديدة التى لم أعد أراها منذ
الطفولة ، وعلىّ أن أذود عنها في نشيدى . »

وفيها أى القصة ينبجس عالم طفولى يحلم بالآتى والمستقبل المختلط بوعد الجنة ويعبر الكاتب عن هذه المملكة التى نرحل عنها مسرعين إلى ممالك قاتمة تحملنا مسئولية أيام لا قبل لنا بها ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هى المملكة الطفولية ، والوردانى يقدمها من خلال ثلاث شخصيات تعيش مأساة فقد الرجل الزوج والرجل الأب ، كل شخصية لها رؤية ، الزوجة التى تشهد دفن الزوج وكيف تحول إلى رمة ، رؤية الولد الذى تقتحمه الآية القرآنية الكريمة (ولقد صدقكم الله وعده)(1) ويكمل بخياله وعد الله للمؤمنين بالجنة ، ورؤية البنت وهم محشورون فى « الأتوبيس » والسواد يحيط بهم من كل جانب والطائرات تئز فوقهم . . واختيار الكاتب المقابر معناه أنه يضع القارىء أمام الحياة ، أعنى فى مواجهة مع الآتى الذى يمثله الولد والبنت واحتمالات لدى السيدة ، يعنى أنه لابد من التمسك بالحياة وعدم الاستسلام للموت . . وبجانب المقابر انتصب الفقر والعرى والتشوه لكأن الكاتب يريدنا ألا ننسى أن الفقر معناه الموت ، وأنهم هناك دائما قابعون ينادون (الرحمة ياست الرحمة) . .

(وكانوا على الجانبين : الشحاذون العراة ، جالسون فوق وتحت الأحجار الصفراء الضخمة ، بملابسهم السوداء ، ووجوههم المغطاة . ممددون بعرى الأعضاء المبتورة والمتسلخة : رجال ونساء ، على الجانبين المنحنيين ، مع الصعود والهبوط والأطفال راقدون تحت أقدامهم ينظرون الى بعيد) ص ـ ٣٦

ونتنقل إلى قصة (يوم طويل) وفيها يستأنف الكاتب اطلاعنا على مصير الصبى اليتيم ، فنراها - أى القصة - تحتشد بمفردات عالم صبى ذاق مرارة اليتم ، ويعيش عند عمته ، وينخرط مع الصبيان فى مغامرات السرقة ، وبسببها أدخل فى تجربة الاحتجاز فى قسم الشرطة مع اللصوص والبغايا ، وليس المهم هو الجو الذى نشره الكاتب على بطله مصطفى ، ولكن الإيقاع المنتظم لانتقال اليتيم المحروم ، بأحلامه مع الأب والأم والأخت وبرج الكنيسة وروائح التمرحنة إلى أمه وأخته اللتان تعيشان فى حجرة عند أم جمعة ، ويعبر الكاتب عن مرحلة فى حياة صبى يغادر الصبا بسرعة إلى الشباب ، ولكنها مغادرة صعبة تم فيها إهدار إنسانيته بدءا من ضابط الشرطة الذى جلده بالكرباج هو ورفاقه وإهانة عمته وصراخها وضرب عمه له على الوجه والدبر . . ولا تتوسل القصة بأية رموز وإنما تقتحم عالم الدلالات ، وشتان ما بين الدلالات والرمز . . الدلالات التى عناها الوردانى هنا هى افتقاد النموذج - الأب ، والفقر وأثره ، والطفولة وأهميتها ، والصبا وخطورته ، والقهر وسواده ، والزحام ووضاعته ، والخضرة وجنتها ، كل هذه الدلالات كان لها أثرها فى شحن القارىء بالتعاطف مع مصطفى مشروع اللص الذى سعد بالسرقة لأنها ستنقذه من العبودية عند عمته وترجعه إلى أمه التى لم يجدها عندما ذهب إليها .

(إننى أعرف أن ذلك سوف يريحنى تماما من كل الذى يحدث - فهى لن تشتمنى - عمتى - ولن أذهب ثلاثين مشوارا فى اليوم لأشترى لهم الأشياء ، ولن يمنعونى من الخروج واللعب وراء المحطة ، والتأخر حتى السحور ، والذهاب لصيد السمك يوم الجمعة ، وسيكون بوسعى عند - ماما ، التى تحبنى وتبص إلىّ بعيونها الصغيرة الحلوة وهى تسرح شعر « منى » ، بعد أن تكون قد حممتنا ونشفت جسمى بالفوطة الملونة - أن أحضر أصدقائى ، مثلما أذهب معهم إلى بيوتهم . . وستعطينى ماما النقود التى أحتاجها ، وسوف أكون مع ماما التى تحبنى ، ومع « منى » كذلك) ص - ٥٧

وفى قصة (صورة للخروج) يستأنف « مصطفى » العيش مع والدته وأخته« منى » فى الشقة المشتركة مع « محروسة » وزوجها السكير الشرس الدائم الضرب لها ، وهناك الأسطى « شوقى » الذى يريد الزواج من والدته ورفضها له وضغطه عليها ومجيئه يوميا واغرائه لها ، وفى ليلة ممطرة باردة تضطر الأم للهرب لأن الأسطى شوقى وزوج محروسة أراداها ، وفى رحلة الخروج يحكى لنا الكاتب - عبر تداعيات مصطفى - مأساة الأم الحائرة بطفليها من مسكن إلى مسكن ، وخلال الهرب يشاهد مصطفى التظاهرات الانتخابية والنضالية المؤيدة لشعب الجزائر .

ويدلى إلينا « مصطفى » بتفاصيل كثيرة عن مدى حرص أمه على نفسها من خلال جزئيات صغيرة ربما لايلتفت إليها القارىء ولكنه - رغم بساطتها التعبيرية (الأسلوبية) - تحمل شحنات هائلة من الإصرار على البقاء ، ليس مجرد البقاء - وإنما البقاء بشرف :

(ومما تأخذنى معها وتجعلنى أجلس ، فقط تجعلنى أقف بين ساقيها ،رغم أننى أتعب من الوقوف ، وأقول لها : أقعد على الكنبة ، وهى تقول : لا ،وتشدنى . ويروح الرجل ، ومعه سعد ، يتكلمان مع ماما ، والرجل السمين هذا يريد أن يتزوج ماما ، وماما تقول له إن بابا مات منذ مدة قليلة ، وأنها لن تتزوج .) ص - ٦٦

وعن أزمة العائلة التى توفى عائلها ومواجهة الأم وأولادها

(1) آل عمران ١٥٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاحتمالات التشرد والبحث عن مسكن يقول مصطفى الطفل - الصبى :

(لقد سكنا عند « أم عبد الخالق » فوق سطح البيت الذى فى شبرا ،وسكنا فى شقة أخرى عند سيدة اسمها « أم مصطفى » مثل ماما فى شارع العطار ، وكانت ابنتها « علية » تذهب معى إلى المدرسة ، وفى شارع « ابن مطروح » سكنا أيضا . ومع « فوقية » و« هانم » عندما أتنا من البلد ولم تكونا قد وجدتا شغلا عند السعوديين فى باب اللوق . والواحد لايذكر كل الأماكن التى رأينا فيها ناسا كثيرين ،وأولاد وبنات كنا نلعب معهم . وفى كل مرة ، كانت ماما تبيع شيئا : الأنتريه أو الدولاب أو النملية . ثم العربة التى يجرها الحصان ، ونحمل الأشياء كلها ، وماما تكون قد باتت طوال الليل تربط الحاجات ، وتفك ملة السرير وتسند الألواح إلى الجدار ، وهى تتحدث معى ، غير أن « منى » كانت لا تعرف شيئا ، وتبكى عندما تقبلها النساء ونحن نسلم عليهن عندما ننزل كل حاجاتنا إلى أسفل ليرتبها الرجل على العربة . وبعد ذلك نركب نحن أيضا والرجل يقود العربة ، ونظل نهتز معها عبر الشوارع) ص - ٧٢

وفى قصة (مدفأة بالكيروسين يعود مصطفى مرة أخرى للعيش مع عمه « فؤاد » ويستمر فى أداء الواجبات الملقاة عليه مثل عمل الشاى ومسايرة عمه وإحضار الكيف من المعلم عنتر .وواضح أن القصص الأربع تشكل رواية فى أربعة فصول ، وواضح أيضا - أن الكاتب قد احتشد لها جيدا ، وهو قد نجح فى إيراد تفاصيل كثيرة ودقيقة للتأثير على قارئه وضمان انحيازه لتأمل حال أسرة مات عائلها ، وتلقفتها أحزان الوحدة والترمل والعوز وأزمة السكن وتنكر الأهل وضيقهم ، والطمع فى الأرملة الشابة سواء حلالا أم حراما ومعاناة المطاردة ، وهو أى الكاتب يقدم النماذج الملائمة للتعبير عن حال اليتم والوحدة والطمع ببساطة وهذا راجع إلى حساسية مفرطة وحب شديد لهؤلاء البشر المعذبين .

وفى الجزء الثالث والأخير من المجموعة نعانى ونقاسى من كتابة مختلفة عن مواقف ربما بدت عادية ولكنها تستفزك إلى قصة (السير فى الحديقة ليلا) نعرف أن الجنود والضباط وهو فى مهمة لدفن شهيد ، ومن خلال الإيقاع البطىء لمسيرة الحزن تتداعى الأشياء داخله ، ويرتبها بحيث تبرز لنا معبرة عن أزمة حقيقية لعسكرى مجند لم يحارب ، وإنما يقوم بدفن ومشاهدة الشهداء وهو يمعن فى تعذيبنا بمراسيم تسليم التابوت واللف بالعلم إضافة إلى الكفن والأناشيد الحماسية ، وذكرنا مع (أحلام) حبيبته ورائحتها التى لا يمكن نسيانها أو تمييزها . وفى ثنايا القصة تقرأ :

(ونظرت إلى الصول محمد وهو يتقدم ببطء شديد ، وبات يتصرف - هو كذلك - بشكل عصبى ويدخن بشراهة ، ومحركاً رأسه وكتفيه فى الجهات الأربع ، لقد كان مريضاً بالدرن منذ عامين ، وكان متزوجاً من ثلاث نساء ، وكان يحكى لى أنه كثيرا ما ينام معهن - الثلاث - فى نفس اليوم : فى الصباح مع المرأة التى فى « غمرة » ، والظهر مع المرأة التى فى « المعادى » وفى المساء مع المرأة التى فى « المطرية » ، وكان شقيق زوجته تلك يعمل تاجراً للمخدرات ، وهو ما كان يجعله يحب النوم معها فى المساء) ص - ٨٩ .

(وغبت بعد العمليات لو كنت فى نفس المكان وتمكنت من الاشتراك فى الحرب ، رغم أننى أدرك كم سيكون ذلك شديد الصعوبة بالنسبة لى ، وكنت أعلم كذلك أننى بمجرد الرعب الأول سينتهى كل شىء . لكننى لم أسع جدياً فى سبيل تحقيق ذلك - (بالرغم من أننى لا أملك حتى محاولة هذا السعى أصلا) ، وبالتالى - فإننى لم أختبر إمكانية تحقيقه) ص - ٩٠

وحملت أنا هذه المتروكات التى تتكون من حافظة جلدية بها مائة وأربعةوتسعين قرشاً وبطاقة شخصية وبعض الأوراق والصور ، ثم علبة سجائر كليوباتر صغيرة (مفتوحة) ، وكيس نايلون به بقايا تعيين ميدان ، وساعة) ص - ٩٤

ونتساءل : ما هو الموقف فى هذه القصة ؟ وتكون الإجابة : دفن جندى استشهد فى العمليات الحربية ضد العدو . . وماذا يريد الكاتب لنا أن نفهم ونتعاطف وننحاز : ماذا ومع ولمن ؟ إنه يريد التأكيد على معنى سام هو أن الحرب توحد بين الناس ، ومشهد الميت (الشهيد) المسجى فى التابوت ، وزملاءه الشهداء واللوحة الرخامية تعبير عن أن هذه الأرض تضحى بشهدائها على مدى التاريخ ، وإذا لا حظنا تاريخ كتابة هذه القصة وهو فبراير ١٩٧٤ فسوف ننتصر على ترددنا فى الفهم والعودة إلى تلك الأيام المجيدة التى أعقبت حرب أكتوبر ١٩٧٣ ودلالاتها السياسية ، كما أن إيراد التفاصيل الحياتية للصول محمد وزوجاته الثلاث وخاصة تلك التى يتاجر شقيقها فى المخدرات ، ويفضل - الصول محمد - النوم لديها فى المساء ، له علاقة با ستشهاد الجندى ، والشوق البارد للمشاركة فى الحرب تتضافر دلالاتها مع متروكات الجندى المستشهد ، ومن جماع كل ذلك ، وبعد انتهاء الدفن ، نقرأ فى النهاية :

(رأيت اللوحة إلى اليمين . كانت ملتصقة بالحائط ومظللة بفروع الشجر المطل من خلف

السور . وكانت من الرخام الأبيض على شكل مربع صغير ، ومكتوب عليها بخط أسود : بسم الله الرحمن الرحيم . تم نقل رفات شهداء حرب فلسطين إلى هذه البقعة الطاهرة من أرض الوطن باحتفال قومى مهيب اشتركت فيه جميع طوائف الأمة وممثلو دول الجامعة العربيـة وفى مقدمتهم اللواء أركـان حرب محمـد نجيب رئيس مجلس الوزراء وقائد ثورة الجيش المباركة وذلك فى يوم ٢٦ شعبان ١٣٧٢ الموافق ١٠ مايو ١٩٥٣) ص - ٩٥

وفى قصة (جسم بارد صغير) يكمل محمود الوردانى اللوحة الكابية الحزينة من زاوية أخرى ، وهى الرجوع بالقارىء إلى الاجراءات الواجب اتباعها من أجل استخراج شهادة الدفن (الاستشهاد) ، ثم هناك رائحة فظيعة تطارد مصطفى الجندى الذى أخذ على عاتقه إنهاء الاجراءات بعدما تسلم المتروكات فى القصـة الأولى ، وهناك - أيضـاً - المرأة ذات العنق الأبيض الطويل ووجهها الذى يطل على الميت لكأنها أمه مصـر تلقى النظرة الأخيرة على ولدها الذى استشهد من أجلها . ورغم أن الجو كان ممتلئا بالدخان إلا أن صوت المذياع الخافت المحتشد بالأغانى والأناشيد والرائحة المقيتة هى التى سيطرت على جو الإجراءات ، وبتتبع الفقرات التى أوردها الكـاتب عن هذه الرائحة وتكرارها وشرح مكوناتها لا بد أن نصل إلى معنى يريده الكاتب من إبرازها ، لكأنه يريدنا أن نكون فى حالـة الإدانة الدائمة لهؤلاء الـذين لا يستوعبـون حدث الشهـادة وموقف الموت ومن ثم كانت الرائحة المقيتة هى عنوانهم :

(ثم إننى خرجت لتتدفق الرائحة التى أتتهـا ثانيـة : ذلك المزيج الثابت المميع من اليسول والفنيك ومختلف الأدوية التى لا أعرفها) ص - ٩٦

(وعادت الرائحة مرة ثانياً) ص ـ ٩٨

(وها أنت سوف تظل تكتب شهادات الاستشهاد ومحاضر المتروكات ، بينما تحاول جاهداً الانفلات من الرائحة الحريفة المتماسكة للفورمالين الذى بدا أنه قد التصق بجسمك بالفعل) ص - ٩٨

(ثم إننى لم أعد قادرا على الاستمرار فى رفع رأسى هكذا بينما كانت رائحة الفورمالين قد راحت تنتشر وتملأ المكان) ص - ١٠٠

(وهبط الـدوار الـذى تهيأت لـه ، وقـد راحت رائحة الفورمالين القاسية المتماسكة تتدفق فى الحجرة) ص - ١٠٠

(أنا ممسك بكلتا يدى من كتفه ، وأشم رائحة الفورمالين الممتزجة التى راحت تلفحنى) ص - ١٠١

(ورغم أننى لم أعد أحس بالرائحة الآن ، إلا أن الصداع كان عنيفاً حقا)صـ ١٠٢

وينهى الوردانى الجزء الثالث من المجموعة بقصة (الأشجار عند البحيرة) ويؤكد فيها أنه رغم أن الشهيد استشهد من أجل الوطن ، واستشهاده مأساة حقيقية على المستوى الخاص ، إلا أن بزوغ أمل جديد لا ريب فيه ، وقد تمثل ذلك فى تلك الطفلة ذات الضفـائر البنيـة والعيون الـسـوداء المتـألقـة ، والتى تهم بالركض فى المواجهة لتثبت أن مصـر وأولادها مستمـرون فى المواجهة ، وأن موت الشهيد لم يكن عبثا بل كان من أجل أن تستمر تلك البنت الحلوة فى الركض .

ومن المهم جداً ملاحظة تقسيم الكاتب لمجموعته إلى أقسام حمل كل قسم عنـوانا مستقـلا استخدمـه لقصة من القصص الواردة تحت العنوان الرئيسى ، ولا بد أن للتقسيم معنى قصد إليه الوردانى ، فالقسم الأول الذى حمل اسم (بحر البقر) يثير لدى المصريين حزناً بحجم الأهرامات ، ذلك أن الإسرائيليين المعتدين قد أغاروا - أثناء حرب الاستنزاف - على مدرسة بحر البقر ، وقتلت قنابلهم عشرات الأطفال الأبـرياء ، ومن ثم كانت القصص التى حواها هذا القسم يشيع فيها قتل من نوع ما . هناك قتل لعواطف الفتى والفتاة فى قصة (ولد وبنت) يتمثل فى تلك الأكاذيب التى يرويها كل واحد منهما للآخر ، وهناك قتل فى (الصـرخة) حيث الجثة المتعفنة خـارج العشة الصفيح مجزوزة عنقها ، وفى داخل العشة يجرى قتـل بطىء للصبية على يد العجوز الشريرة ، وهناك قتل للرجل فى (فنتزيا الحجرة) وأن الإحساس بالسجن والمراقبة لا بد وأن يدفع المرء إلى القتل أو القتال ، أما المجموعة الثانية والتى حملت عنوان (يوم طويل) وكذا المجموعة الثالثة التى حملت عنوان (السير فى الحديقة ليلاً) فتشكلان مشروع رواية طموح جداً ، حيث اصطحب مصطفى من بداية تيتمه مروراً بمعاناته مع أمه وفى رعاية أقاربه إلى تجنيده وشهوده لدفن أحد زملائه ممن استشهدوا فى حربنا ضد إسرائيل ، وأعتقد أن الأمـر سيحسم فى قابـل الأيام ، عندما تنضج الفكرة لدى الوردانى ويقدم لنـا روايته الأولى بعد أن قدم لنا مجموعته القصصية الأولى التى أكدت أن جيلاً جديداً وفاعـلاً فى الأدب العربى فى القـطر المصرى قـد اكتملت لديه رؤيا تستشرف آفاقاً جديدة وأداة ماضية لها حد السكين لا تتركك إلا وقد أعملت فى نفسك وعقلك علامات مستديمة لا تنسى .

طنطا : محمود حنفى كساب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصائرهم وهى تتحدد وسط لوحة فنية كبيرة متشابكة العلاقات ، زاخرة بالحركة ، مضمخة بالألوان ، غنية بالشخصيات ، فى بناء فنى شامخ ، يعزفه الكاتب باقتدار ، ليثير وجدان القارىء ، ويحرك فكره .

وما أن تنتهى قصة «وفاة عامل مطبعة» ، أولى قصص المجموعة ، حتى ينطلق القارىء إلى بقية قصصها الخمس .. فيجد نفسه فى خضم حركة المجتمع ، مواكبا لأحداثه الجسام ، يقدم الكاتب بعضا منها فى لقطات ذكية ، ففى قصة «حلقة ذكر» يقدم شريحة لفترة ما بعد نوم القيلولة ، لأربعة طلاب بالمعهد الدينى بحى الحسينية ، كيف يعيشون ؟، كيف يقضون أوقات فراغهم بأقل تكلفة ممكنة ، وسط ظروفهم الصعبة ؟ وبناءً على اقتراح أحدهم أقاموا «حلقة ذكر» اشترك كل منهم فيها بقرش ، فأحضروا الكلوبات وفرشوا الحصر ، وأضاءوا الأنوار وبدأت حلقة الذكر ، وبعيدا عن هذا الاحتفال الجماعى ، يكتشف أحد الزملاء ، زميلا - رفض

قراءة فى قصص

"وفاة عامل مطبعة"

بين التزام الفنان وهموم الإنسان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسين عيد

يقبل الناقد دائما - بحذر ولهفة - على الأعمال الأدبية الجديدة ، فهى تثير عددا من التساؤلات الملحة .. ما هو مبرر إصدار عمل أدبى جديد للكاتب ؟ .. أهى الرغبة فى توصيل رسالة ما للقارىء ، وإقامة جسور معه ؟ .. وهل يمثل هذا النوع الأدبى - سواء كان مجموعة قصص قصيرة أو رواية أو غير ذلك - إضافة جديدة لرصيده الفنى ؟ .. أم أن الأمر مجرد إثراء للكم الخاص به ؟ .. أم هى فرصة مهيأة للنشر ؟ .. أم ... ؟!

هكذا بدأ الأمر .. لكن ما أن يبدأ القارىء فى مجموعة الأستاذ سليمان فياض الجديدة «وفاة عامل مطبعة» ، فإنه سرعان ما ينسى أى أسئلة سابقة ، ويجد نفسه - منقادا - يلج عالمه الرحب ، ليعايش دنيا المطبعة وصراع عمالها البائس من أجل الحياة ، ويتعرف على أنماط العمال ، ونماذجهم المختلفة . يرقب لحظات توترهم وقلقهم ، وفى النهاية

أن يشاركهم - يعانق الوسادة فى الحجرة الخالية - وسط خيالاته الجامحة .

وفى قصة «أوراق الخريف» نتابع فتحى فى رحلته المشحونة بالتوتر حين عيّن رئيسا لإحدى اللجان الانتخابية ، فى استفتاء ما ، ورغم رفضه لما يجرى أمامه من مشاهد خاطئة ، إلاّ أنه يستسلم للتيار بعد طول مقاومة ، ويترك الآخرين يفعلون ما بدا لهم ، فتجربته السابقة أكدت له التزييف ، الاّ أن نهاية القصة فيها بعض التفاؤل ، حين يعتبر الأوراق المزيفة ، هى أوراق الخريف ، التى تسقطها الأشجار ، إيذانا ببدء موسم جديد أكثر إشراقا .

وقضية أخرى تثيرها قصة «عنزة خالتى جندية» وما جرى لها من جراء مرض عنزتها وصديقتها الوحيدة فى دارها ، حتى أوشكت على الموت ، نتيجة تغذيتها بالفول لمدة خمسة أيام متوالية .. وبدأت مشاكل الجدة العجوز ، لأن مرض عنزتها - التى كانت تربيها لتبيعها - حدث فى شهر منع

الذبح . (يلاحظ أن الكاتب جانبه التوفيق عند حديثه عن وحدة الجدة «فى البيت الخالى الذى آثر زوجها وابناها هجرانه» ص٦١ «حين مرض زوجها ثم ولداها ، واحدا بعد الآخر ، وبعد أن رحلا عن الدنيا ص٦٣» فهما لم يؤثرا الرحيل ، وإنما أجبرهما الموت عليه)

وهكذا تبدأ رحلتها القاسية للتصرف فيها بعد أن تتعرض لاستغلال العمدة للفرصة حين عرض جنيها ثمنا لها ، فتنطلق مع ابن أختها على حمار إلى مركز ميت غمر لا ستئذان الضابط فى الذبح ، وحين يصلان ويقابلان الضابط يكشف لهما أنهما لابد أن يقضيا الليلة فى ميت غمر ، وفى مواجهة تكلفة المبيت الغالية وبديلها الحجز ، يقضيان الليلة خارج ميت غمر يحرسهما عسكرى خشية التصرف أو الهرب بالعنزة . وفى الصباح يقابلان الطبيب البيطرى الذى يوافق على الذبح ، لكن الأمر يجب أن يتم بالمنصورة لأن بها ثلاجة ستحفظ بها بعد الذبح حتى نهاية شهر المنع مقابل رسم معين لكن الجدة ترفض وتقرر العودة بعنزتها . فيغرمها الضابط جنيها لإزعاجها السلطات .

كما تثير قصة «المسلسل»قضية تأثير التليفزيون الطاغى على الناس ، خاصة بمسلسلاته التى تستأثر بأوقات الناس استئثارا تاما ، وذلك من خلال رحلة معاناة أيضا فى عودة أحد الموظفين من عمله ليلا وهو مريض ، ينزف . . ولا يجد وسيلة مواصلات تنقله من ميدان التحرير للدقى حيث منزله ، فالشوارع شبه خالية ، والوقت وقت المسلسل ، حتى يصل إلى البيت ، ويدق الباب ولا يفتح له أحد ، فزوجته وولداه مندمجون مع المسلسل فتمدد فى النهاية فى دمه ، عندما كانت الموسيقى تعلن نهاية المسلسل .

إنها صيحة تحذير أخرى أن ننتبه لخطر التليفزيون ومسلسلاته .

وتعزف قصة «الشيطان»نغمة سبق أن عالج الكاتب جانبا آخر لها فى روايته «أصوات» . . وهو أن الإنسان لا يمكن أن ينتقل من مستوى فى سلسلة التطور الحضارى إلى مستوى آخر ، سواء من ناحية العلاقات الإنسانية بين البشر (رواية أصوات) ، أو على مستوى الأدوات الحضارية المتطورة كالسيارة (قصة الشيطان) . إن الانتقال عن طريق طفرات مفاجئة ، هذا الأسلوب يقود دوما لكارثة .

وفى القصة نجد «حسن» الذى يعود لقبيلته المعزولة فى الصحراء ، بعد مضى ثلاثين عاما ، مغتربا عنهم ، بسيارة نقل فورد حمراء ، لها صندوق زيتونى اللون . . وهو حين يصل بسيارته لعشيرته ، يمنى نفسه «انتهى عهد الخيل والبغال والجمال والحمير» . . فهو يحلم أن ينقل قبيلته من تخلفها ، إلى أحدث ما قدمته حضارة الغرب المتقدمة وهى السيارة .

لكنه حين دخل بسيارته مستخدما النفير وصوت الموتور ، صرخت النساء : «الشيطان» وحاول أن يذكر لأخيه بكر علامات تدله عليه ، لكن الجميع أنكروه : «الشيطان وحده هو الذى يستطيع أن يسخر الحديد ، ويجعل منه حمارا أحمر» .

وتعرفت عليه أخته ، حين شاهدت حسنة سوداء فى ظهره ، لكن أهل القبيلة قيدوه عندما رفض أن يفعلوا أى شىء بسيارته . . وينتهى الأمر بكارثة محققة ، عندما هاجموا السيارة ، وأحرقوها : «لن يعود إليه أبدا هذا الشيطان . فقد قتلناه الساعة.ألاتشم رائحة موته ؟!» .

تلك كانت أهم ملامح قصص المجموعة ، وهى تعكس التزام الأستاذ سليمان فياض بواقع مجتمعه ، ومعايشته لهذا الواقع .

فلنعرض للبناء الفنى فى أهم قصص المجموعة .

البناء الفنى فى قصة «وفاة عامل مطبعة» :

قصة «وفاة عامل مطبعة» قصة متكاملة فى بنائها الفنى ، كل ما فيها محسوب بدقة متناهية ، وموظف جيدا ، يغلب عليها الشكل السينمائى ، من حيث أن المشهد هو الوحدة . . فلنتابع معا سيناريو القصة ، وتتابع المشاهد فيها .

المشهد الأول : الرؤيا - النبوءة :

«السلم الخشبى متآكل الدرج . يراه ، لأول مرة ، مثلثا متساوى الأضلاع» هكذا تبدأ القصة بمشهد محايد لسلم تقليدى متآكل الدرج ، يراه الراوى (أحد عمال التصحيح بدار البشلاوى للطباعة) . . لكن الأمر لا يستمر سوى ثوان معدودة ، ثم إذا بصورة السلم تتحول إلى لقطة تعبيرية شديدة الخصوصية ، تبلور قضية القصة . . إذ «**يبدو قفصا صدريا خلا من رئتيه . بطن جوفه الملء بالثقوب على الجانبين**» . ثم تضاف حاسة السمع إلى الرؤيا ، حين يربط الحركة على السلم بأنين المرض «**يخشخش درجه ، ويزيق لوطء قدميه ، يسمع صوته أنين مصدور**»بهذا المشهد - الرؤيا ، يضعنا الكاتب فى خضم القضية مباشرة . قضية عامل المطبعة الذى ينهشه رصاص حروف الجمع التى يعمل بها - دون احتياطات كافية - حتى يصير مصدورا ، يئن من مرضه ، ويصبح بينه وبين القبر خطوات . . لكن هذا الأنين يشغل ذهن الراوى ، حتى إنه «**يميزه بين دوى ماكينات المطبعة الكبيرة القديمة**» . .

ثم إذا بالمشاهد الخارجية تتوالى ، لتنعكس على شعور الراوي - يستخدم الكاتب هنا ضمير المتكلم وحتى نهاية القصة - لتضيف أبعادا جديدة ، لرؤيا معينة يخشاها . فها هي رائحة اليزول والفنيك طاغية كما فى المستشفى ، وتقلقه ثياب العمال الزرقاء النظيفة ، ووجوههم المغسولة جيدا ، وهذه الروائح الطبية ، وتيار الهواء النقى الذى يدور بين مسقط الهواء والشراعات المفتوحة .

إن كل ما يراه ، يؤكد رؤياه ، نبوءته التى تلح عليه ، حتى تجعله يخاف أن يذهب إلى مكان زميله ، أو يكلم أحدا من العاملين خشية أن يخبروه بموت زميله فى العمل «الشحات» إنها رؤيا الموت ، تبدو وكأنها نذير **«أحس بقلبى منقبضا ، كأن يدا تضغط عليه ، تعتصره ، فيعلو وجيبه مضطربا فى صدرى ، بألم التوجس»**

المشهد الثانى : الواقع :

على منضدة تصحيح البروفات . الراوى مع زميله الوحيد ورئيسه سعد . وهما شخصيتان متناقضتان : الراوى خيالى ، يحلم بأن يصبح يوما كاتبا ، محدود التجربة ، ردود فعله تلقائية عفوية . . أما سعد فهو النموذج للعامل القديم ، العملى ، الذى حنكته التجارب ، يفهم ما يجرى حوله ، لكن ردود فعله محسوبة بدقة بما يحقق مصلحته .

وهما يراجعان معا إحدى البروفات يقرأ الراوى والآخر يصحح . يدور بينهما حوار متقطع يفهم منه الراوى أن الشحات بخير ، ويشير سعد إلى مكانه ، فيراه الراوى ويحييه ، ويبتسم بلوعة . فهو يعلم **«أن صدره يزيق ويطن ، كمثلث السلم الخشبى»**ولذا فهو يكره الورق والحبر والقلم ، والسلم الخشبى ، والقفص الصدرى .

ومن خلال اللقاء بين النقيضين ، نفهم ما يدور فى المطبعة ، فيعرّى له سعد (العامل المحنك) ما يخفى وراء السطح ، أو هو يكشف له الجوهر الكامن وراء كل تصرف :

أ - السبب فى الجاز واليزول ، والفنيك ، والهواء ، والنظافة ، والضوء النيونى . . هو كبسة منتظرة من مفتش الصحة . .

ب - إذا كان العمال يدارون على مرض الشحات ، الذى لا يعمل ، ويقومون بعمله ، ويظنون أن الحاج البشلاوى لا يعلم ، فهم واهمون لأنه ذكى وصمته لعبة مقدّرة ، ومحسوبة ، فالعمال يقومون بعمل الشحات ، فهو لا يخسر شيئا ، ويبدو للعمال كريما ، إن علموا أنه يعلم ويسكت . كما سيكسب أن الشحات لن يشكوه ، طالبا للعلاج أو التعويض أو المعاش .

وهنا يستعيد الراوى واقعتين متوازنتين الأولى تقدم الواجهة البراقة للبشلاوى ، أما الأخرى فتكشف استغلال البشلاوى للعمال ، وزيف مظهره :

أ - يستعيد الراوى مشهد الحاج البشلاوى ليلة العيد ، وهو يوزع أكياس لحم بجواره ، وقطع كستور على العمال . لكن الراوى يرفض منحة الحاج ، لأن اليد التى تعطى ما أطولها وأعلاها ، واليد التى تأخذ ما أقصرها وأدناها ، فيقوم رئيس عماله بتغطية الموقف بذكاء بالهتاف بحياة المحسن الكبير . أما الراوى فهو ينتهز الفرصة ، بغير وعى ، فى خوف من إدانته للعمال ، فيغادر الحارة مسرعا . ويركب تراما من العتبة ، ويظل فيه خائفا أن ينزل ، خائفا من الأشياء ، والمصابيح ، والليل ، والحركة الدائبة .

ب - وحين يحدثه سعد أن رأسمال الحاج مائة وعشرون ألفا يكون رده «طظ» . وحين يخبره أنه مثالى ، يكمل بغيظ «رومانسى يحلم . استرحت» فيضطرب سعد ، لكن هذا الحوار يستدعى واقعة أخرى ، ساعة صرف الأجر للشحات ، وكان الحد الأدنى للأجر خمسة وعشرين قرشا فى اليوم ، كما هو مقيد بالسركى ، لكنه يقبض خمسة عشر قرشا فقط ، ويخصم الباقى نظير تغطية خسارة محتملة للمطبعة ، حتى تظل مفتوحة ، ليعيش العمال ، وتفتح بيوتهم .

مشهد الواقع ، مشهد رائع يقوم على المتناقضات بين الظاهر والباطن ، استطاع الكاتب أن يعرضه ببراعة بدءًا من الشخصيتين ، ثم بمظاهر هذا الواقع وحقيقتها ، وأخيرا بذكريات الراوى المستدعاة . كل ذلك ساعد على تكثيف المشهد ، على بنائه بشكل متوازن .

المشهد الثالث : تبلور موقف الراوى وتكرار النبوءة :

خلال ساعة القراءة والتصحيح . . يتحاشى الراوى النظر للشحات أو لعمال الجمع ، خشية أن يتأكد أنه ظالم لهم ، ربما بصمته ، أو عجزه عن أن يفعل شيئا لهم . وهو يخشى أن يسأل أو يتداخل فى حياتهم ، فيسقط فى شراك ضياع وبؤس ساحقين ، يدمران أحلامه بأن يكون كاتبا . **وهو يخشى أن يتطاير هذا الحلم حين يتجلى له عبثيته وشذوذه عن زخم الواقع وعطنه** . وهو يخشى أن يستدرجه شعوره بالمسئولية نحو إخوته المساكين إلى بداية جديدة ، تدمر شعوره بالأمن والسلام الخاصين به .

إنه يحاول أن يحافظ على حياته المستقرة حالما – بأنانية – أن يكون كاتبا . لكنه فى ذات الوقت يخشى أن تستدرجه مسئولية تجاه الآخرين ، إلى تدمير استقرار حياته ، وكأنها دائرة وهمية يحاول أن يحافظ عليها ، لكنه بتلقائية – نتيجة وعى مكتسب – يتخذ مواقف إيجابية ؛ كرفض هدية الحاج ، أو رفض الأوضاع الخاطئة للعمل ، فينتابه الخوف الملازم للمواطن العادى (الخوف المتوارث) من مغبة هذا الموقف . إنه يتأرجح بين الرغبة فى الفعل والخوف من نتائج هذا الفعل . .

لكن الرؤيا تلح عليه ، تعاوده ثانية . . إنها حدس الفنان ، نبوءته . . فيسقط المشهد العام للمطبعة فى روحه ، كمقبرة . عندئذ عاودته – أيضا – عبثية حلم الكاتب وشذوذه وسط مرارة الواقع ، عندما كان فى مكتبة عامة ، فبدت له فيها الكتب كلها شواهد قبور ، بل قبورا لكاتبيها . . وكأن هذا الواقع لا يحتاج كاتبا (للكلمة) ، بل يحتاج مناضلا لتغيير هذه الأوضاع . . أو كأن مآل حلمه ككاتب سيئول إلى الاندثار . .

المشهد الرابع : زيارة مفتش الصحة للمطبعة :

وخلال مشهد زيارة الطبيب يعرى الكاتب صنائع صاحب العمل . . منهم محمود الذى كان عاملا طموحا وماهرا وفقيرا ، دفعه الحاج بمصاهرته – صار رئيس عمال الماكينات أما عم سيد فيشرح سعد موقفه بأنه وفى كالكلب «تستعبده اللقمة ، فيهز ذيله ، وينبح ، ويحرس ، ويسهر الليل يحرس وسيده نائم يحلم بمال قارون وجنة عدن» .

ويوضح سعد بثقة للراوى «أن كل ما سيحدث هناك يعرفه مقدما ، لأنه حدث قبلا ، ولأنه سيحدث بعدا» . . وجاءت القهوة للمفتش الذى شربها ، وامتدح نظافة المطبعة وصحة العاملين ، ثم بدأت اللعبة المرتبة فى توزيع اللبن على العاملين ، حتى يجعل رئات العمال قادرة على مقاومة الرصاص الذى يعملون فيه . . عندئذ هنأ المفتش الحاج ، وتقدموا للانصراف ، فمروا على قسم التصحيح فقال الحاج «لا أريد خطأ واحدا» فانتهزها سعد – المدرّب – فرصة فخطب متملقا الحاج ، فأوقفه الحاج مبديا الخجل ، وعندما شحب وجه سعد عند رؤيته لزميله يرقبه ، أمر الحاج عم سيد أن يزيده جنيها فى الشهر كعلاوة (يلاحظ أن القصة كتبت عام ١٩٧٦ عندما كان للجنيه قيمة) ، ونال الراوى علاوة أيضا .

وهكذا بخبطة موفقة قدّم المؤلف نموذجاً حيّاً للولاء (النفاق) والمكافأة . . إنها ذات المعزوفة تتكرر فمن يتملق صاحب العمل ينال علاوة أما من يحتمل أن يرفض هذه المنّة ، فقدم له أيضا النموذج المضاد لعدم الولاء والجزاء ، فيثير حوله الشكوك «أهو اشتراكى ؟!» وهى التهمة التقليدية التى تلصق بذوى الفكر المستنير من العمال ، وعندها سأله سعد بشك وفورا «أأنت ملحد ؟!» .

صورة حية أخرى ، لما زرعته أجهزة الدعاية من ربط – نتيجة تكرار ذات النغمة – بين تهمة الاشتراكية الموهومة وبين الإلحاد الدينى ، رغم أن كلا الاتهامين لا أساس لهما من الأصل .

نموذجان رائعان – متوازنان أيضا – قدمهما المؤلف ، فى لحظة واحدة ، فكان موفقا فى إيجازه ، موفقا فى كشف الأضداد ، وتعرية المواقف بشكل فنى .

بعدها يتوقف المفتش أمام الشحات المريض ، فيقدم المؤلف مرة أخرى نموذج الولاء والمكافأة ، حين يكذب الشحات أمام المفتش «كل ما عندى برد خفيف . خلعت ملابسى وأنا عرقان» فيرضى عنه الحاج ويقدم له جنيها «خذ هذا هات لحما الليلة ، واشرب مرقة ، وتدثر جيدا» .

ويخبر الحاج عم سيد أن يزيد المفتش خمسة جنيهات ، وأن يبعد عنه الشحات . . ويحاول سعد أن يقدم جانبا من خبرته للراوى (مساعده) عندما يسأله «تفهم كل شىء وتنافق ، لو صمت لم تخسر شيئا» فيخبره أنه كسب علاوتين لهما ، ثم يخطّىء الراوى فى رفضه اللحم والكستور ، وأنه كان يجب أخذهما وإعطاؤهما للشحات . وأخيرا يتشكك فى هويته .

المشهد الخامس : موت «الشحّات» :

ويكتشف الراوى موت الشحات . وتتوالى تعليقات العمال «لديه زوجة ، وخمسة أطفال جاءت بهم يوما كى يعيده الحاج إلى عمله» . ودعاهم سعد إلى عدم إنزاله لأسفل ، لأن المفتش هناك بين الماكينات ونادوا عم سيد الذى حضر وطلب أن يعود كلّ لمكانه أو يرحل «هذا هو أجله . والأجل بيد الله» .

أقبل عامل وفى يده كوب اللبن ، طالبا أن يعطيه سيد للحاج ليشربه ، فسكبه عم سيد فى دلو البصاق ، وطوح بالكوب نفسه ، وهكذا تبعه العمال . . يلقون باللبن ، ثم يقذفون بالكوب ثم يأتى سعد معلنا «اليوم حداد ، هذا أمر الحاج» «وهذا تصريح الدفن» (هنا يظهر ذكاء الحاج البشلاوى وخبرته فى مواجهة المواقف الصعبة) . وحين يسمع عم سيد الراوى وهو يقول لسعد ساخرا «كان الله فى عون الحاج غرم خمسة جنيهات أخرى !» يطرده عم سيد من العمل ، محملا إياه مسئولية ما حدث .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وغادرت الحارة سيارة المطبعة تحمل جثمان الشحات . . فيتابعها الراوى ببصره ، مقدما لوحة تعبيرية ختامية «بدت الحارة كلها غارقة فى الظل ، إلاّ من مستطيل علوى ، لضياء شمس خريفية غير منظورة ، والسحب فى السماء الدانية ، تتجمع وتتفرق فى عبث لا نهاية له » .

وهاهو المكان حزين ، فى حداد الظل ، إلاّ من ضوء باهت . . وعندئذ بدت حركة السحب كحركة المصائر البشرية ، فى حركتها العبثية اللانهائية ، تجمع البشر حينا ، وتفرقهم حينا آخر لحظتها بدت له المطبعة كسجن ، فملأ فمه ببصقة ، وقذف بها جدارها الأبيض ، فرأى عم سيد ينظر إليه مكفهر الوجه .

هكذا كانت حركة عامل التصحيح (الراوى) فى القصة . بدأت برؤياه ونبوءته عن موت الشحات ، وحرصه فى ذات الوقت على استقرار حياته وحلمه بأن يصبح كاتبا . ولكن مارآه داخل المطبعة خلال زيارة مفتش الصحة ، وما فهمه عن واقعها المرّ ، وموت الشحات فى النهاية كل هذا بلور موقفه ، فأيقن عبث حلمه أن يكون كاتبا ، فاتخذ موقفه رافضا فى سلبية ، فى صمت . . لكن هذا الصمت ، لم يعفه من الفصل التعسفى ، وتحميله مسئولية موت الشحات . . فانتهى به الأمر وسط وعيه المتنامى - بفعل فردى ، محدود الأثر ، لامبالى ، وهو البصق على المطبعة .

تكنيك فنى متطور :

أجاد سليمان فياض توظيف عدد من أساليب الكتابة القصصية - بشكل فنى - لتخدم بناء قصته . . فالزمن فى قصته يدور على محورين أساسيين هما : الزمن التاريخى وهو الزمن المتسلسل الذى تجرى فيه أحداث قصته ، وهو يستغرق عددا قليلا ، متصلا من ساعات نهار يوم عمل ، منذ ذهاب المصح (الراوى) للمطبعة ، وحتى مشاهدته خروج سيارة المطبعة تحمل جثمان زميله المتوفى . . أما المستوى الآخر للزمن ، فهو زمن القصة (الزمن الماضى) حين كان الراوى يعود إلى الماضى فى استرجاعات قليلة ، لاستعادة واقعة معينة ، تتزامن مع واقعة تحدث فى الزمن الحاضر ، بما يدعم الواقع الذى تعرضه القصة ، ويجسمه للقارىء ، ويربطنا بحلقات متصلة للزمن بين الحاضر والماضى ، فيمهد الأحداث للمستقبل .

كما كان موفقا فى استفادته من الفنون التشكيلية . حينما بدأ القصة بلقطة تعبيرية خارجية بدأت محايدة ، لكنه سرعان ما عكس عليها رؤية البطل ونبوءته . واختتمها بلقطة أخرى للحارة فى ظل الحداد ، وحركة السحب العبثية ، سرعان ما صحبها برد فعله لما يجرى أمامه ، دون أن يملك له دفعا (البصق على جدران المطبعة) . . ولا يمكن للوحة المكتبه العامة المستعادة أن تنسى ، حين رأى الكتب شواهد قبور ، بل قبوراً لكاتبيها ، فاستطاع أن يبلور قضيته الخاصة ، بعبثية ولاجدوى أن يكون كاتبا ، إذا كان الواقع بهذه القسوة فلتقبر إذن مثل الأحلام الرومانسية !

وإذا كان «الفن هو الإيجاز» ، فقد كان سليمان فياض موجزا غاية الإيجاز ، استطاعت لغته أن تحكم إيقاع العمل بقوة وشاعرية مريرة ، بعيدة عن أى تنميق أو بلاغة لغوية . كما كان موفقا فى الحركة بين ضميرى الغائب والمتكلم ، حين بدأ بضمير الغائب ، ليدخل بعدها فى صميم البطل ، فأتاح للقارىء متابعة الواقع الخارجى ، وكشف أعماق الراوى وتطورها حتى النهاية .

كما استفاد سليمان فياض من الفن السينمائى ، فبنى قصته بشكل سينمائى يعتمد على المشهد أساسا له ، واستفاد بفن المونتاج فى اختياره للقطات المناسبة ، أما حركة الكاميرا بين يديه فكانت محكمة ، تحركها يد خبيرة . فهى حينا محايدة تنقل لنا ما يجرى بصورة موضوعية ، ثم إذا هى تقترب فى لقطة كبيرة - فى لحظات أخرى - لتقدم لنا صورة مكبرة لمفتش الصحة ، ثم صورة الحاج البشلاوى ، ثم صورة رئيس العمال عم سيد . ثلاث لقطات كبيرة تعكس الفروق الأساسية بين الشخصيات الثلاث فى الهيئة والملبس ، والتصرف (ص-١٦)

كما استطاع الكاتب أن يقيم بناءً متوازنا من الوقائع الجزئية الصغيرة ، التى تقدم زوايا مختلفة لواقع المطبعة ، ولطبيعة شخصياتها .

كلمة أخيرة :

مجموعة الأستاذ سليمان فياض الجديدة «وفاة عامل مطبعة» تعتبر إضافة هامة إلى عالمه القصصى الذى سبق أن شاده باقتدار فى مجموعاته الست السابقة ، وخاصة قصته القصيرة «وفاة عامل مطبعة» الذى اتخذت منه المجموعة القصصية عنوانا لها .

القاهرة : حسين عيد

واسعة من الأحداث ، العلاقات وتتابع حياة شخصياتها وأهدافها وآمالها . ومن المؤكد أن الحرب العالمية الثانية كانت من أكثر المجالات إلهاما للأفكار والموضوعات وكان جوها العام يسيطر سيطرة شديدة تامة على وعى الأدباء ، وعلى مداركهم ومفاهيمهم . وهذا ليس بالأمر الغريب ، لاسيما إذا عرفنا المعاناة الرهيبة التى كان الشعب اليوغسلافى يعانيها خلال هذه الحرب المدمرة .

ومنذ البداية شعر كتاب الرواية المقدونية وأدركوا بأنهم وحدهم هم المؤهلون والقادرون على قيادة زمام الأدب المقدونى نحو الأمام ، وعلى درب التقدم والعصرية ، ومن هنا ، فقد نشأت لديهم الاستعدادات لأن يتفننوا فى أساليب التعبير الأدبى ، وفى أشكال الفن الروائى ، ولأن يتنافسوا بشرف وصمت مع الآداب الأخرى المجاورة ، ذات التقاليد الأكثر عراقة ، والتجارب الأكثر خصوبة .

غـربـة استراليا

روايـة يوغوسـلافية عن المغتربين

د . جمال الدين سيد محمد

أول مايسترعى انتباهنا فى الأدب المقدونى اليوغوسلافى أنه أدب حديث العهد ولكنه أدب قائم على التقاليد الأدبية للشعب المقدونى . وهى تقاليد تواجدت واستمرت فى تطورها منذ نشأته وخلال أصعب الظروف وأقساها ولم يحصل هذا الأدب الشاب بشكل نهائى على حقه الشرعى فى استخدام لغته القومية إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، ورغم ذلك فلم يتم نشر أول رواية مقدونية إلا فى عام ١٩٥٢ . بيد أن الرواية أصبحت فى العقود الثلاثة الأخيرة جنسا أدبيا مسيطراً على الأدب اليوغسلافى ككل وبالتالى على الأدب المقدونى ، وذلك من حيث عدد الروايات التى تم تأليفها ومن حيث أهميتها الأدبية والجمالية .

ومن يتأمل الرواية المقدونية اليوغسلافية فى المرحلة الأولى من تطورها يجد أنه كان يتم تأليفها وفقا لشكل أدبى معين ، يتمثل فى الملحمة الطويلة التى تغطى مساحة

ولذا فإن المطلع على نتاج هذا الأدب الناشىء ، منذ بدايته ، وحتى يومنا هذا ، يسهل عليه ملاحظة الاختلافات المتباينة فيما بين مؤلفات الأدباء الأوائل ، من أمثال **ستاليه بوبوف** ، وبين أحدث مؤلفات الأدباء الجدد من أمثال **بوجين بافلوفسكى** . فمن الجلى أن الشكل الروائى يتبدل ويتطور مع مرور الزمن ويصطبغ بالصبغة الفلسفية التحليلية ، ويتغير الهيكل العام للرواية بحيث أنها أصبحت تعالج تحركات الوعى ، وما دون الوعى ، وردود فعلهما .

وحديثنا اليوم عن **بوجين بافلوفسكى** الذى يعد أحد الأدباء المقدونيين الأوائل ، الذين تمكنوا فى فترة زمنية وجيزة نسبيا ، من تقديم أنفسهم كمبدعين دائبين على البحث يعرضون نوعية تقدمية صاعدة عند معالجتهم للواقع ، ومحاولتهم عرضه وتغييره . والكاتب **بوجين بافلوفسكى** من مواليد عام ١٩٤٢ ببلدة **جفان** فى الجنوب الغربى من مقدونية . وقد أنهى دراسة الأدب اليوغسلافى

بالجامعة فى سكوبلى ، وعمل ناقدا سينمائيا فى صحيفة « مقدونية الجديدة » ومحررا فى صحيفة « المناضل الشاب » . وهو يعمل حاليا مديرا لأكبر وأحدث دار نشر بمقدونية ، وتعرف باسم « ميسلا » .

وقد ظهر بوجين بافلوفسكى فى مجال الأدب المقدونى اليوغسلافى فى عام ١٩٦٢ بعد حصوله على الجائزة الأولى فى إحدى المسابقات الأدبية وقد رحب النقاد بروايته الأولى « اللعب بحب » وبمجموعته القصصية « الحالمون » إلا أنهما لم يلقيا نجاحا بارزا . بيد أنه حصل فى عام ١٩٦٧ على جائزة أدبية عن روايته « ميلادين فى الصين » . أما روايته « دوفا » فقد حملت له جائزة راتسين فى عام ١٩٧٣ ، وفى النهاية حصلت روايته « غرب استراليا » على أكبر جائزة أدبية يوغسلافية فى عام ١٩٧٨ . وقد تمت ترجمة هذه الروايات الثلاث إلى عديد من اللغات العالمية ، وكذلك إلى اللغات السائدة فى يوغسلافيا . ولا يفوتنا أن ننوه إلى أنه كتب سيناريو لفيلم « استراليا ، استراليا » الذى حصل به على جائزة « حران بى » العالمية .

ومن يقرأ رواية « غرب استراليا » يجد أن الصورة الكبيرة التى يعرضها علينا بوجين بافلوفسكى فى روايته هذه ، هى العالم الكامل للمغتربين المقدونيين ، وكذلك للمغتربين من الجنسيات الأخرى . وقد استقر هؤلاء المغتربون فى جزيزة مجاورة لاستراليا حيث تتنازعهم شتى الأهواء والنزعات : ويمنح الكاتب مناظره أكبر قدر من التفاصيل ، ويعرضها بصورة صادقة رائعة ، وكأنه ينحتها على الحجر ، أو ينقشها نقشا بارزا على الخشب . إن هؤلاء المغتربين يكافحون من أجل تحسين معيشة عائلاتهم بطريقة روتينية آلية ، وقد تركوا عائلاتهم ومنازلهم فى وطنهم البعيد ، ولكنهم لا يجسرون على ترك أعمالهم ، فاندماجهم فى أعمالهم الشاقة ، وضغوط تقاليدهم عليهم أقوى من رغبتهم فى ترك الجزيرة . إلا أن بوجين بافلوفسكى يؤكد فى روايته شيئا آخر ، فالمغتربون يعودون فى بعض الأحيان إلى وطنهم إما لكى يبقوا وإما لكى يعودوا فى فرصة أخرى . وهكذا تبرز مأساتهم الحقيقية ، فهاهو وطنهم لا يتقبلهم ، ومن هنا يشعرون بألم مرير ، من أجل إحساسهم بالاغتراب . ومن العسير عليهم فى مثل هذا الجو أن يحتفظوا بذاتيتهم ، أو أن يتكيفوا مع مجتمعهم بأى شكل من الأشكال .

ومما لا شك فيه أن رواية « غرب أستراليا » هى رواية قوية وصادقة عن الأسلوب الذى يتم به تحويل الحياة اليومية من أمر مرعب لا يمكن التنبؤ بنهايته وعواقبه ، إلى حدث حقيقى واقعى . وأبطالها هم العمال الذين يقومون بأعمال بدنية شاقة وتتملكهم الأمراض والحنين إلى الوطن ، ويفقدون صوابهم ، حينما تتأخر الخطابات القادمة لهم من وطنهم . ويقدم لنا المؤلف هنا صورة فريدة لألوان الضغوط التى يتعرض لها المغتربون ، وتقودهم إلى شتى أنواع الاضطرابات العقلية ، وإلى مختلف الأنواع الممكنة من اليأس .

ومن الجلى أن عمق هذه الرواية يتمثل فى معالجتها للمشاكل الخطيرة المؤلمة التى يتعرض لها عمال مدينة مقدونية الصغيرة ، فقد اضطروا لأن يصبحوا بلا مأوى ، وبدأوا فى الرحيل مع المهاجرين الآخرين من إسبان وايطاليين ويونانيين وأتراك وغيرهم ، إلى جزيزة خيالية يمكن للمرء أن يتعرف عليها على أنها غرب استراليا . ويشتمل نفس عنوان الرواية على سخرية مريرة فكلمات « غرب استراليا » تدوى فى أذهان كل أولئك الذين لا يستطيعون أن يتوقفوا عن الأحلام الخاصة ببلادهم ، وبأرضهم المقدونية القديمة ، وبمدنها ، وقراها ، وأهلها ، وما إلى ذلك .

ومن هنا نرى أن المشاكل الاجتماعية والنفسية التى تثيرها هذه الغربة ليست متميزة فحسب بالنسبة للمغتربين المقدونيين ، وإنما بالنسبة لجميع العمال الطيبين فى العالم ، الأمر الذى يعطى هذه الرواية النادرة أبعادا وآمادا واسعة تصل إلينا وإلى كثير من القراء الآخرين .

ويرى بعض النقاد فيما كتبوه عن هذه الرواية أنها تصور عالما مظلما للغاية ، فالمجتمع فى غرب استراليا يشبه بشكل مخيف الجحيم الموجود فى البلاد المستعمرة تحت ظل قانون الرجل الأبيض ، إنه غول رهيب يصيب القادمين الجدد ، إما بعجز نفسى أو أخلاقى ، بحيث تصبح مبادئهم الرائدة هى الجشع ، والحياة إلى الأبد .

وإحدى المميزات الأخلاقية السائدة فى تلك الفوضى

الهائلة لحياة المغتربين الرواد فى غرب استراليا هى الحب الأخوى الإنسانى ، والتضامن بين الطبقات الذى يمكنه أن يتخطى الشعار المسيطر فى المجتمع وهو « اغتصب الأشياء ولكن لا تقتل » والصداقة التى يمنحها القادمون الجدد تتعارض تمام المعارضة مع الأنانية المتغلبة بواسطة الوطنيين الاستراليين ، وأوائل المهاجرين من المقدونيين .

ومما يلفت النظر أن هذه الرواية تغطى مجموعة من الأحداث المتصلة التى تقيم الروابط بين مختلف الشخصيات داخل الحدود الواسعة للمنطقة التى يقطن بها المغتربون . ويجمع هذه الأحداث خط واحد ، فهى تعرض كل السبل الممكنة التى تسلكها التغيرات العصرية الطارئة على شخصية البطل المتشرد ، ومع ذلك فالموضوع يتسم بفردية متميزة عن طريق تغيير درجة التوتر الروائى . وفى مثل هذا المجتمع أصبحت الهجرة هى الوسيلة الوحيدة للحصول على الأرض الجديدة الموعودة سواء فى الواقع أو فى الخيال . والتائه الحديث هو المهاجر الذى يرحل من مكان إلى آخر بسرعة كبيرة مستخدما الطائرة النفاثة ، وفى عبوره من بلد إلى آخر لا يهمه أى شىء سوى جمع المال وتتسم تصرفات المهاجر ببرجماتية معينة ، مع قسوة حيوانية ، بينما تتحول غربته إلى عنف ، وهذه كلها سمات واضحة فى الشكل الأدبى الذى يعالج موضوع الاغتراب .

وشخصيات هذه الرواية تعانى أشد المعاناة لأنها تحس إحساسا أكبر بالاغتراب ، بسبب الاستغلال الذى تتعرض له ، وتعامل فيه على أنها بيادق صغيرة فى دور من أدوار الشطرنج . وهذه الشخصيات لا تشتكى على الإطلاق ، حتى فى وقت اتسامها بسلامة العقل .

وهذه الرواية مكتظة بالمغامرات ، والخلافات ، والحب ، والاجتماعات ، والمفاجآت ، وتقوم على الملاحظات الثابتة ، والتجارب الواقعية . وقد سافر المؤلف آلاف الأميال عبر العالم ، ولمدة مايقرب من الأربعة أعوام ، لكى يلاحظ حياة هؤلاء الأشخاص الذين استؤصلت جذورهم ، ولكى يصور مغامراتهم ، ومآسيهم ، وآمالهم ، ومعاركهم .

وإذا أمعنا النظر فى هذه الرواية فسنجد أنها قطعة من مؤلف لا ينضب فى صدقه ، وصمته ، وقيمه الداخلية والخارجية ، وفى تعدد شخصياته . وهى تعرض عالما غريبا يتم فيه التنبؤ باختفاء مجموعة من الناس من أجل وضع نهاية لمتاعبهم . وهدف المرء ، كما حدده له المؤلف فى هذه الرواية ، ليس أن يعيش فحسب ، بل وأن يعمر ، ويشعر بالفخر فى وجوده وحبه وحريته . وعلى كل عامل أن يعثر على ركن فى مسقط رأسه وألا يتركه ثانية . ومن هنا تأتى مرارة ، ودفء هذه الرواية ، وحسيتها ، والرغبة القوية للأديب اليوغسلافى فى رحيل الليل بظلامه الحالك ، وبالرغم من استخدام الكاتب للأسلوب الواقعى فى تسجيله لمختلف الوقائع ، فإنه يتبعه أيضا بالأسلوب الغنائى الذى صاغه صوت شاعر .

والأديب بافلوفسكى باختياره موضوع الاغتراب وبانتقائه لأسلوبه المتميز الذى يطور به هذا الموضوع يعد فريدا بين الأدباء المقدونيين . ويقرر النقاد والباحثون - فى مجال الأدب - أنه لا يوجد أى أديب معاصر فى مقدونية عالج موضوع الاغتراب المقدونى ، ولا يوجد أى أديب آخر عالج بشكل أدبى هذا الموضوع بأسلوب قائم على عناصر أخلاقية ، وغيبية ، كما فعل بافلوفسكى .

وقد تمكن النقاد اليوغسلاف بكل سهولة من أن يصنفوا هذه الرواية على أنها عرض وإبراز لطبقات المجتمع المتباينة ، مع التركيز الكامل على ألوان الاستغلال وعلى الفوارق الرهيبة بين الطبقات ، ولكن هذا لم يجعلهم يغفلون المعانى العميقة التى تنطوى عليها هذه الرواية الواقعية الصادقة . وتتجلى مأثرة بافلوفسكى فى عرضه للمعانى المتعددة المنبثقة عن الأمور التى تحكى عنها الرواية ، مثل معنى طيبة الأخلاق ، والانحراف الخلقى ، ومشكلة ، جذور العائلة ، واندماج الناس فى البيئة الجديدة ، ومستقبل العائلات فى هذا الإطار الزمنى ، وانهيار العلاقات الأسرية ، وما إلى ذلك من معان .

وقد شبه بعض النقاد الأجانب الأديب اليوغسلافى بافلوفسكى بأنه جون شتاينبك المقدونى وذلك لأنه قدم لنا رواية اجتماعية رائعة تبين قلقه العميق على مصير الإنسان البسيط . وبفضل براعة بافلوفسكى دخل العمال المغتربون الأدب ووعى القراء وقلوبهم . إنه أشبه بمن ألقى بحجر صغير من أجل أن يثير الاهتزازات

والتموجات ، فى بحر عدم اكتراثنا ومن أجلْ إثارة القلق فى الضمائر . ومن هنا تتبين الحقيقة الفنية الساحرة من وراء هـذه الروايـة ، وهكذا يتجـلى بكل وضـوح تعدد النغمات داخل هذه الرواية .

وبوجين بافلوفسكى لا يحب أن يظهـر حكمته أمـام قرائه ، إنه يكتب كفنان مفعم بكثير من الإثارة واليقين . والكلمـات التى كتبهـا فى روايتـه هـذه تكتظ بـالمعـانى والدفء ، وتتنفس بأنفاس الحياة الأبدية . ونهاية العالم فى هذه الرواية تشبه فى الغالب الأرض الموعودة .

وديناميكية الرواية تجعلك تقرأها دفعة واحدة ، دون أن يتحـول انتباهـك بالتحليـلات النفسية للشخصيـات وبالأوصاف والمحادثات ، وهذه ميزة فريدة من مميزاتها . وهكذا فان نثر بافلوفسكى يتحرك فى مجراه الطبيعى دون أن ينحرف إلى تفرعات تافهة .

وقد تمت ترجمة هذه الـرواية فى فـرنسا ، ورومـانيا ، وأمريكا ، وروسيا ، وألمانيا ، الأمر الذى يؤكد النوعية الجيدة لهذه الرواية . وقد خصص المسئولون عن النشر فى هذه البلاد اهتماما خاصا بـالمؤلف ، وبترجمـة روايته . وحضر الاحتفالات بصدور الترجمة فى هذه البلاد العديد من المثقفين البارزين ، والأدبـاء ، ورجـال الصحـافـة والنقاد ، بينما أذاعت الإذاعات العديد من البرامج عن هـذه الروايـة ، هذا عـلاوة عـلى مـا نشـرتـه الصحف والمجلات من انطباعات وردود فعل النقاد عنها .

القاهرة : د. جمال الدين سيد محمد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإبداع الروائى

موضوع العدد الخاص القادم لمجلة «إبداع» ويصدر فى أول يناير ١٩٨٤ بمشيئة الله وترجو «إبداع» من السادة الكتاب الروائيين أن يوافوها بفصول متميزة من رواياتهم «التى لم تنشر بعد» .. ومن السادة النقاد أن يوافوها بمقالاتهم ودراساتهم عن الأدب الروائى العربى ، و المصرى ، فى مدة أقصاها أول نوفمبر ١٩٨٤ .

ترسل المواد بالبريد ، أو تسلم باليد ، باسم السيد رئيس التحرير (٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - إبداع - ت : ٧٥٨٦٩١) .

وهطل المطر اليتيم

جيلى عبد الرحمن

١

أهجرِ الاستاطيقا
تمرداً أم سفها ، أم ضيقا
مقتنصا حورية النهار
عبر دغل الزمن
المصفد ، الممتهن
أتشهّى صوتك العميقا
مرتجفا على دموع الشمس . . رجفه
أغوص فى زوايا النطفه
تلوح لى مسبحة ، إبريقا
يؤمه الفقراء ملء الدارْ
ترف فى طوف القوس . . رفَّه
فراشة ، وجلّنارْ
عباءة الملاك وجيها . . وتارة زنديقا
وهاطلا . . كالنّار
تبارك الذى استوى . . متوجا ، مخلوقا

من سبأ جئت بنبأ الرسم
أحرفه . . وشم
توارب البابا ؟
قل هاجساً ، أو رقّية ، سرابا
واقرأ عليه باسم !

أيها الذاهل تبغى صنما
يفوح مسكا ، أو دما
أبهذا الذاهلِ
الأفق كان حُلُما
نسيته السواحل
منها خلقنا ألما
فيها نعيد النغما
يصيخ ذاك الراحلُ !

دع عنك وزر الفلسفه
جلبابك الوضىء
وتمرك الهنىء
جوهرة . . لا صدفه !

نزيح وهم القبرِ
عن مقعد مغبرّ
بالجمل المزيفه

يشب ساق المعرفه

فى الجثث المرتجفه !

٢

مهلهلة مثل ثوب السحبْ
رمانة الشمس . . بستانها المغترب
شفق يكفنها كالنهاية . . .
تدنو ، ولا تقترب !

وحدي أنا . . فى يدى فرائصها
واستسلمت قاذفات اللهب
ووبل النجوم ، قنائصها
عدن فى قبة الموت عظما ،
وحين يغيب القمر !
وطوبى لقيظ ، تململ عقما
اذا جف فى الترب . . شدو المطر

يتامى غروبا ، شروقا
يتيم هو المطر الزعفران ،
ولم يتهلل بروقا
هو الشعر . . يضرم طبل الطرب
مجاذيب . . قد فات منشدها

ونيرانهم تستجير ، وموقدها
لواء يذر العيون . . عقيقا !
ومنتصرون يتامى . .
أباريقهم من رحيق العنب
خواء
وريق الظماء يجف حريقا
وسور يفرقنا . . كالبناء الخربْ !

مرافىء كانت تصوغ انتظارك
شعرا . .
تشرب شوقى اخضرارك
وقلت مزارك ، دارك
تشرق ، لكنه حلم كالشهب !

رمانة فى حقول القصب
أتقطفها للمريد
كى ينتشى ، يستعيدْ ؟

تسافر فى الشفق المنتحب
خطواته . . فى البعيد ، البعيد
مهلهلة . . مثل ثوب السحب

الجزائر : جيلى عبد الرحمن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماتبقى...

ملك عبد العزيز

أعطنى ما تبقى من العشقِ ،
صوت النوافير ينعش روحى
صوت العصافير ، صوت المطر

ماذا تبقى من العمر ، ننشد فيه الأمانى
ووطء السنين ، يثقل خطو الزمان الرتيب

نسمة الصبح توقظ فى القلب أغنيةً
كان يعرفها فى الزمان الخلوب
مرّ من فوقها الوقت فاختبأت
لفها الصمت فى باعه المستقر الرحيب

أعطنى ما تبقى من العشق ،
مازال فى القلب عرق يغنّى
ومازال فى القلب شوق للقيا الحبيب
هل انحسرت عاديات الهمومِ ، تثقل القلبَ ،
هل كفّ نوح النحيب ؟

كم حلمنا بعصرٍ يبزغ العدل فيه
والحب يكلؤ نا بنداه الرطيب
فإذا حولنا الحقدُ يزرع شوكا
والحرب توقد نارا
والحلم فى غيهبات الغيوب !

اعطنى ما تبقى من العشقِ ،
علّ الأمانى تورق فى القلبِ
علّ الزمان يعود بها للحياة يؤوب .

القاهرة : ملك عبد العزيز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإسكندرية

محمد إبراهيم أبو سنة

١

كان إسكندر الأكبر يعرف . .
. رغم الفتوحات أن المدن
نساء يراوغن عشاقهن . .
. . ولا يحتملن طويلا سوى . .
. . شوقهن إلى القادم المنتظر
كان يعرف أن القدر
يقلِّب أوراقه بين أيدى الخطر
فيمنح أعداءه مرة الانتصار
وينذره مرة للظفر
كان يدرك أن الأمانى صور
يزخرفها فى ضياء القمر
حالم . ثم تحرقها الشمس
يوماً
ويمحو الذى قد تبقى المطر
كان يعرف أن الجبال التى يرتقيها
ستهوى إلى المنحدر
وأن السعادة مثل طباع النساء
ستفضى به للكدر
كان يعرف أن الجواد الذى
يمتطيه « وفىٌّ »
. . كما لا يطيق البشر
ولكنه الآن يسقط بين عراك
المصائر
هذى عيون الضحايا
تشير له ينتحر
وهذى هى الأرض تخشع . . .
لكنها
وسط غيظ الهزيمة توحى له بالنذر
ماالذى يفعل الاسكندر
الآن والموت يرقبه
وسط هذا الكمال الخطر

٢

ما الذى يبتغيه ؟ . .
. . الممالك راكعة فى انتظار أوامره
فى انتظار نواهيه
ها هى الهند تبسط حكمتها
تحت أبصاره
فارس تشتهيه ؟
ما الذى يبتغيه ؟

عاقل أم سفيه
الهواجس تملؤه
والأسى يصطفيه
ما الذى يبتغيه ؟
إنه فى انتظار الإشارة
يعرف أن الفراغ الذى يحتويه
قاتل والبلاد التى ترتجيه
ترغب الآن فى موته
والزمان الكريه
يلح عليه يطارده بالسؤال . .
الذى يستفز جوانحه
ما الذى مات فيه ؟
ما الذى مات فيه ؟
إنه ضارب وحده راكض نحوتيه
مدرك أن كل الذى تشتريه
يبيعك أبخس مما تصورت . . .
اقتناك الذى تقتنيه
ما الذى يبتغيه ؟
ما الذى يبتغيه ؟

٣

هذا هو البحر وسط الضباب
يطالعه ممسكاً بالبشارة
ايها الجند
هذه حدائق روحى
وهذى مشيئتى الجباره
تلد الآن توأما خالداً
من ركام الحجارة
فارفعوا فوق هذه الشواطىء
« قلبى »
واجعلوه مدينة للحضاره
ها هنا ستسكن روحى
ها هنا تقوم مناره

٤

ها هنا الإسكندرية لغز
تتمادى العصور
فى تفسيره
من قديم تزوجت البحر
وعاشت
رقصة نادرة الإيقاع
وسط هديره
كلما تعب البحر جاء إليها
ليراها
جسداً دافئاً فى سريره
. . . . . .

القاهرة : محمد إبراهيم ابو سنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شاعر فى المزاد العلنى

محمد أبو دومة

سكتُّ أزمناً سدى
وعاتباً عليك ،
صِحتُ أزمناً سدى
فلم تَجُد بالارتشاف ،
جفَّ فى أكفك الجَدَا

جفوتنى ..
وكلما دنوتُ منك ،
زدت بُعدا

تركتنى ..
سلبتَ من تَغرُّبِى أمانك الذى منحت .. سالفا !!
ألقمتنى لجوعِ الانتظار ...
أسلمتنى للريح .. والعراءِ ،
صرتُ للإثنين نهبا
أهكذا يجرِّب المحبوب من أحبه ،
أهكذا ؟
أهكذا يُفاكِهُ الخليل خِلَّه .. ،
أهكذا ؟
لو كُنْتَ ما قصدت غير .. ذا
فحبذا .. وحبذا

لكنّ ما حملتنى ،
أحسستهُ .. تعمدا ..
أحسستهُ .. تشتتاً وليس ودًّا
كأننى مازُدت عن بهاك مرّةً
كأننى ما ذُبت فى هواك ..... ،
خلجةً .. فخلجةً
كأننى ما جئتُ من دماك
زرْعا .. !
فما الذى يأتيه من أحلّ أهلَه ضياعَهُ ؟ ،
.. ومن أباح ربُّه دمَهْ .... ؟
أجِبْ .. أجِب ،
- بالله - لو قدرتَ ..
يا وطنْ
أجب فإننى هلكتُ صبرا ......

لا ضير .. من مغبّة الجواب ،
لا تُطل تفكرا
أهيبُ بالمحبوب أن يرُدَّ ،
قسرا
.. مادام من أُبقيه للرجا .... تخلّى !!
فالكلُ باطل
الكلُ زائف
الكل .. لا ..

والآن . . ،
لم يعُد بحوزتى . . سواى . .
لا أرض تحمل القدم
لا فيىء للخليع . . لا انتماء
أنا المحاكمه . .
أنا الإدانةْ . . البراءه
أنا الذى يُبيح لى . . ،
أنا وليس غيرى
ودون أن تقام سوق
ودون ضجة السماسره . .
وعن قناعة :
أعلنت بيعَ نفسى . .
أنا . . أبيعكم . . . . أنا . .
«ولى من العيوب ما يهد جبلا
ولى من الميزات ما يقيم جبلا»
الشعر حرفتى . .
أحفظ القديم منه . . ،
والجديد منه صاحبى . . أليفى
بواطنُ التاريخ قد وعيتها ،
جليلَها . . وما تلفعَ الردَاءه
وأفهم السياسه . .
قرأت عن فرسانها الأخيار ،
مثلما قرأت عن ذيولها القذَارهْ
أدرى أمور الدين . بعضها . .
. . وما أحلّ . .
وإن سُئلت . . فى القياس أضرب المثل . .
ناهيك عن فراستى فى القص . . والروايه . .
وطول باع فى الرثاء والهجاء . . والغزَلْ . .
وهكذا كما رأيتم . .
أجيد أروع الفنون . . والحيَلْ
لكننى . . – ويلاه –
لا أجيد الانحناء . .
فمن ترى أعجبته . . ؟
ومن ترى يود أن أكون له . . ؟ . .
لا . . لا أجِد
لا . . لا أجِد
ولم يُجب أحد
الكل قد تخلّىَ
الكل ينصرف
لأننى وللأسف
رفضت الانحناء . .
يا وطن

بودابست : محمد أبو دومه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحزان غرناطه

أحمد سويلم

أستدفىء فى شمسك أم فى أبراجك
أصحب خطوكِ . . أم أتوقف فى محرابك . .
- منٍ كل بلاد الله . . أتيتُ إليك -
عانيتُ السفر . . وقاسيتُ مهالكه
واستروحتُ نسيمك
- هل لك فى العشق الآن . . ؟
أم أنك لا تمتلكين القدرة . . ؟
- هل لك فى العودة . . والصحبة . .
والليلات العسلية
أم أن ظلام العالم نالك فى ليلة عرسك . . ؟

• • •

ناحت فوق مآذنك الغربان
وتراخت فى أبوابك أيدى العشاق
لا تملك أن تطرقها . . أو تدخل ساحاتك . . !

• • •

جئتك . . أعشقِ أيامك منٍ زمن
أحمل بين يدىَّ بخورى . . أحرقه خلف الأسوار
لعلى أملك أن أستحضر جنىَّ الأسرار
أو أجبىَ شيئا - من زمنٍ - مات . .
أو أزرع تحت مياهك أحلام عرائسك المفقوده

• • •

لكأنى الآن على موعد . .
وكأن ملوكك باتوا يأتمرون على من يوقظهم
- من أحلى نوم -
جئتك والعالم من حولى يتمطى زهوا
أنخلع عيوناً . . وجذوراً . . وقصائد . .
أخلع عن وجهى أقنعة الصمت الباهتة الألوان
أصرخ فى من يلقانى من حراسك . .
اسأل :

- أين تغيب سطور الزمن الساحق
ومتى تأتى أقمارك ثانيةً
لتراقص فى الليل قبابك
- أصرخ . . لكنى لا أقبض غير الريح
وصدىً يتلقفنى بين الجدران . .
يذبح فى داخلىَ العشق
- لا أجرؤ ساعتها أن أتخطى أسوارك !

اسبانيا : أحمد سويلم

ترنيمة لأوزير

عبد السميع عمر زين الدين

لو أنّى كنت رأيتك ،

لو أنى كنت بجنبك ،

أتتبع واجف أنفاسك ،

أتلمس يدك الدافئة المختلجه ،

أشهد نظرتك الوادعة الوانية الوسنى ،

أرقب بسمتك الآمنة على الوجه الورع الوضاء . .

لو أنى كنت بجنبكْ ،

أتتبع واجف أنفاسكْ

حتى يخلو الصدر الخافق من مسراها ؛

أتلمس يدك الدافئة المختلجه

حتى تصبح باردة لا تفصح ؛

أشهد نظرتك الوادعة الوانية الوسنى

حتى ينطفىء الومْض الواهنْ ؛

أرقب بسمتك الآمنة على الوجه الورِعِ الوضاءْ

حتى تصبح ظلاًّ [illegible] ،

ويرين على الوجهِ المصرىِّ جلالٌ قدسىٌّ شامخْ

لو أنى كنت هناك ،

أشهد حين تغيبْ ،

حين توارى تربةُ مَنْفٍ أشلاءكْ ،

حين يضمُّ ثراها الحانى قلبكْ ،

حين يقود الموتُ خُطاك إلى أبهاءِ
الخلد الرّحبهْ ،

حين تصير اللحظةُ أبداً تبحرُ فيه
الروح العذبهْ ؛

. . .

لو أنى كنت هناك ،

لأُكفكفَ أدمعَ إيزيس ،

لأشُدَّ على يمناها الولْهَى ، وهى تنادى :

يا أوزير . .

كنت النَّسْمَةَ ، كنت الفَىْء ،

كنت الفيضَ ، وكنت النَّوء ،

كنت الدفءَ ، وكنت الضوء ،

كنت الزوجَ ، وكنت الأبْ ،

كنت الرحمةَ ، كنت الحُبْ ،
كنت المأوى للضعفاء وكنت المرفأ للغرباءْ ،
كنت الحَبَّة . .
تُنبِتُ سبْعَ سنابلْ
فى كُلٍّ حَبّاتٌ مائةْ
تشبع ، تُحيى ، تُثمر خَلْقاً آخرْ ،
تؤ تى أُكُلاً أضعافا . .
تطعم آلافا آلافا
كنت الطيبةَ . . كنت الغبطةَ . . كنت الخَيرْ . .
كيف الطيبةُ تفنى ، كيف الغبطةُ تَذْوِى ،
كيف يموت الخيرْ ؟

أوزير . .
لو أنى كنت هناكْ ،
لو أنى كنت بجنبكْ ،
لو أنى كنت رأيتك ،
لو أنى . .
لكنىٍّ ،
ما كنت هناك ، ولم أشهدْك ،
لم أطبعْ فوق جبينك قُبلة
لم أتركْ فوق يمينك دمعة
ما ودعتكْ . .
لم أتهيأ للأيام الفارغة الجدباءْ ؛
لم أظفرْ منك بإيماءةْ ،
لم أتزودْ منك بنظره ،
لم أسمعْ آخر كلماتك .

أوزير . .
ما كنت هناك ولم أشهدك . .
لكنىٍّ . .
حين يفيض الشوقُ إليكَ أفتش عنك ،
أبحث فى وحشة أرجائى عن دفقاتٍ
من عينيك ،
عن بسمات من شفتيكَ وعن
لمساتٍ من كفَّيك ،
فإذا يغشانى النومُ أراك أمامى حيًّا . .
بسَّامَ العينين بهيًّا . .
مبسوطَ الكفَّين حَفِيًّا . .
فإذا ما عُدْتُ إلى صحوى ؛
أبصرك بقلبى فيْضَا
أبصرك بفكرى وَمْضَا
أبصرك بحسِّى نبْضَا
أبصرك بوجدانى ترتيلاً يحدُو خَطْوِى
أنَّى سِرْت ،
فأسائل نَفسى :
أترى حقاً مِتْ ؟
ثم أعود فأسأل نفسى :
كيف يموت ؟
هل ماتت قبل اليوم
حَبَّةُ قمح ؟
هل ماتتْ حقاً . .
قبل اليوم . .
حبَّةُ قمْح ؟

القاهرة : عبد السميع عمر زين الدين

أنتِ أيتها المرأة البابلية

محمد يوسف

ولى نخلة فى العراق
إذا خاصرتنى بكيت على كتفيها ،
اعترفتَ على صدرها ،
كاشفتنى بأنى خسرت الرهان

سألتنى :
- لماذا أسلتَ دمكْ
على وترٍ فى الرمالِ ؟
- لماذا قطعتَ فمكْ
كصبّارة فى أعالى الجبال ؟
وزاوجت بين المنيّة والأقحوان ؟

ولى نخلة فى العراقِ
إذا خاصرتنى انسكبتُ على راحتيها غناءً ،
وبحتُ لها :
- أنت أيتها المرأة البابليّةُ
كيف عرفتِ الطريق إلى الفرح البابلىِّ ؟
وكيف انهمرتِ على شفتىَّ حناناً
بسعْفتكِ الوارفة ؟
فتشظيْتُ ثم التأمتُ

التأمتُ ، ضممت شظايا انكسارى
خرجت إلى الجهرِ
باللغة النازفة

أنت أيتها المرأة البابليّةُ ،
يا نخلةً فى العراقِ
تمرّين سيفاً على كبدى
وأريجاً شفيفاً يشدُّ يدى ،
كيف أيتها البابليّة ،
يا نخلةً فى العراقِ

أسلْت دمى ،
كيف أغويتنى فخرجت إليك ،
وكاشفتنى فانكشفت عليكِ ،
وكيف اندفقتِ على جسدى
رغوة العشق يا خضرة الزّبدِ
- أنت عائشةٌ
- أنت فاطمةٌ
- أنت سيدّة الزّمنِ البابلىِّ
وأنت انكشافى
على جذبتى فى المنافى
التى عشقتنى
وأنت انجذابُ انخطافى

فردّى إلىّ اشتهائى لأغنية تتدلّى
بعنقودها البابلىّ على حُلُمٍ فى الفراتِ
وتخطفى فى الضفافِ . ./
أنت أيتها المرأة البابليّة ،
يا نخلةً فى العراقِ
ترى
كيف حوّلت سعفتَكِ الذهبيّة
وردةً تتجلى بآياتها فى الخنادقِ ؟
كيف
تباركْتِ
زاوجت بين القرنفل والبندقية ؟
أنت أيتها المرأة البابليةُ
يا نخلة فى العراقِ
اعترافى انكشافى
لم تنتظرينَ ؟ . . أنشِدِى
وانفخى فى يدى
جمرة الكبَدِ
واغرسى جَسدى
شارة . . لم تنتظرينَ ؟
لك الفرحُ البابلىُّ ولى موعد فى القرنفُل ، والبندقيّة
كاشفينى
اخطفينى
اخطفى شارتى . . لم تنتظرينَ ؟
أنا اعترفْ
ها أنا اعترفْ
أننى قد خسرت الرّهانْ
حين زاوجْتِ بين المنيّة والأقحوانْ
أنت أيتها المرأة البابليّة
يا نخلة فى العراق ويا . . . وطنى
أفرغى سرّكِ البابلىّ بصدرى
فجّرى زَمَنى فى انتصار المكان . . !

بغداد : محمد يوسف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إيقاع .. يأخذ شكلاً للإبحار

أحمد مرتضى عبده

يتسعُ الشوقُ فيأخذُ وقتاً
للإيقاعِ
وينثر بين سماءِ اللونِ وردَ الحلمِ
ويتركُ فىَّ المطلقَ والإبحارَ
لثوب الزمنِ الطفلِ
ويُغلقُ شرفةَ وهمى . .
يتسعُ الشوقُ فيرسمُ فىَّ الظلَّ
وأنأى
عن إيقاعِ الرملِ الساهمِ
فى حَدَقاتِ الخيلِ
وعن أوراقِ النارِ
فأمكثُ دهراً بين الكهفِ وبينى ،
أمكثُ عمراً يَقْطُرُ يوماً يوماً
حتى أخرج من إيقاعى
وَصْلاً .. ومجاعاتْ
نَصْلاً وخرافاتْ
وَجْداً يحلمُ بالإفلات
من الأضلاعِ الملأى بالأوراقِ
فأتركُ كل ثيابِ الأحرفِ
أتركُ كل جيادِ المُطلقِ
أخرجُ عبر الريحِ وعبرالصهدِ
الساكنِ ثوبى
أخرجُ عبرَ الليلِ القادمِ صوبى
أملأ كل جيوبى بالإيقاعِ الخبزِ
وبالموسيقى الماءِ
وبالعشاقِ المنتظرينَ فُيوضَ النهرِ
أهيمُ بعُرى اللونِ
وأتركُ للتذكارِ وعوداً بالنارنجِ
الطيبِ
والوردات المفضوضاتِ
على إفريزِ الشرفة . . . .
يتّسعُ الشوقُ ،
فألقى بين يَدىَّ بحبِ امرأةٍ
كفّتْ عن عينىَّ
وثابتْ للأحلامِ الملأى بالإيقاعْ
يتسعُ الشوقُ
ويغرسُ خِنجرَ ضوءٍ فى الأضلاعْ
أتركُ وَهَجَ العمرِ
ينامُ على الأصقاعْ
اتركُ صوتَ جنونى
يرفعُ كأسَ الدهشةِ ،
يلهو

بالأحزانِ
ويعلنُ
بَدْءَ قيامِ الوردِ
إلى غَمراتِ الكشفِ
يعلنُ
أنَ الصفَ .. بصفْ
والرأسَ ... برأسْ
والأذْنَ ... بأذْنْ
والكأسَ ... بكأسْ
والحزنَ
بحزنْ ......!!

يتسعُ الشوقُ ،
يضيءُ على الأسمنتِ الطينُ
ويسقطُ لونُ المطلقِ
في حَبّاتِ القلبِ
فأغلقُ
حانةَ لهوى ....،
أثوى
فوقَ نهاية صهدى
أتركُ حُبَ امرأةٍ
كفتْ عن عينىَّ
وأركضُ نحو الظلِ
فيركضُ فيَّ الظلُ
وتأتى مدنُ الطينِ
لتُغْمَس فى الأسمنتِ
ويعلو شاهدُ قبرِ الموتى
تحت سقوطِ الروحِ
وأهتفُ
كانتْ مِلئَ
كانت مَلئَ

حتى فرت من شكواىَ إلى الأرباب
وفضتْ ختمَ العمرِ
بجرحِ القلبِ
ونامتْ نشوى
بينَ دماىَ
وصَرتْ ثوبى
ثمَّ أتتنى دونَ وداعٍ
يرفلُ فى أمواهِ الشوقْ ...!

ياأشواقاً ترحلُ حيث تريدُ
وأينَ تريدُ
وتفتحُ فيَّ طريقَ المطلقِ
كُفى
إن الماءَ يغيضُ
الرملُ يفيضُ
وتلكَ يدىَّ ابيَضتْ حزناً
وتفاعيلَ
وحُبّاً للإبحارِ
على صهواتِ الخيلِ
وثوباً يُمنحُ وقتاً
وتراتيلَ لجسمِ النارِ
فيا أشواقاً ترحلُ حيثُ تريدُ
وتأتى حيث تريدُ
وتفتحُ فيَّ طريقَ المُطلقِ
كُفى
ثم التَفى
حولَ الجيدِ كحبلِ الليلِ
ودُسى فيهِ وداعاً
أو إيقاعاً
يأخذُ شكلاً للإبحارْ ...

القاهرة : أحمد مرتضى عبده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقاطع من سيمفونية البكاء والفرح

عزت الطيري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١)

تعودين حرّه
كما عاد طيرُ النوارسِ ،
يحضنه الموجُ مره
ويغمس منقاره الغض فى الماء مرّه
تعودين حره
كما عادت الريح ترسل للنخلِ
أغنية الثورة المستمره

تعودين حرّه
كما عادت الشمس تركض حول المجره
كما عاد للنيل طمى الصبابات ،
تزهو الحقول نماءً وخضره

تعودين ، عاد المحبون للشط ،
يبتسمون ،
ويقتسمون الرغيفَ ،
ويرتجلون الغناءَ ،
ويرتشفون المسره

تعودين حره
تعودين حره

(٢)

تعودين نأكل خبز الفرح
تعودين ، يبتسم الرمل ،
يبتهج النخلُ ، تزهو السباطات
يطلعُ رغم الشتاء البلح

تعودين ، تهدل أنثى اليمام ،
وترقص كل الخيام
وتخرج كلُ البناتِ
يوزعن قهوتنا البدوية
يملأن للضيفِ ألفَ قدح

تعودين
يهدرُ موج الأغانى
تعودين ، تمرح شمس الأمانى
وترسم فى الأفْقِ
قوَسَ قُزح

(٣)

تعودين ، عادت ليالى الحصادْ
وعادت إلى الليل كل الحكايا
وعادت إلى بوحها شهرزادْ

وعادت إلى الأرض كل الخرائطِ
عاد إلى أرضه السندبادْ
تعودين ، عاد المدرس للفصل
ردّد كل التلاميذ
سيناء أم البلادْ

ليكتبها الطفل «بالاردواز»
ويبرز بيض الحروفِ
ويكشط حرف الحدادْ

يكررُ
سيناء حقل العصافير ،
سيناء مرج الأزاهيرَ ،
سيناء حُلم النبوءاتَ
سيناء فيض النبواتِ ،
سيناء وجه العناد

(٤)

تعودين يا قطرة من دمانا
ويا همنا فى هدوء كرانا
ويا عُرينا فى ليالى شتانا
ويا قمراً أخضر الأغنيات
يضيىءُ ، ولكن بغير سمانا
ويا مطراً تشتهيهُ الحقول
ولكن يجود لغير قُرانا
ويا ماءنا . . وشراب سوانا
ويا قمحنا . . ورغيف سوانا
تركناك تجترعين الهوانا
فماذا دهانا ،

وجئناكِ ،
نحن بنيك المحبين ،
نلتمس الصفحَ
نلقى عليك السلامَ
ونلقى عليك الأمانا

وجئناك ،
نلقى عليك القميصَ ،
فتبصر عيناكِ ،
تدمع عيناك آناً
وتبسم عيناك آنا

فمدّى يديك
لنبدأ درب هوانا
عسانا
عسانا
عسانا
عسانا !!

عزت الطيرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعاد إلى الأرض

حامد نفادى محمد

حان وقت الرجوع
بعدما سكنت أوجاعه
بعدما هدأ القلب بين الضلوع
شيّعوه إلى حيث يلْقى الجذور
تستدير وتلتف
ومنها الذى يتسلل فى الدفء
فالصقيع « بلندن » يقتل حتى البراعمْ
اتركوه قليلاً على جانبِ النهر
يرتاح بعد العناء الممض
صاحبى مات ظمآنَ
فالماء كان هناك أجاجاً

حان وقت الرجوع
حينما يستدير الهلال ويصبح بدراً
فالغيوم « بلندن » .. تحجب الشمس والقمر المستدير
وضوء الصباح
صاحبى مات فى ظلمة الليل
كان يعشق نور النهار
كان جسراً إلى النهر
كان خميلة
ويحكى ليالى القمر

حان وقت الرجوع
أوسعوا قبره .. فما كان يرهقه السير
عاشقاً للمسافات بين الخلاء العريض
باحثاً عن جذور ليحملها للعشاء

حان وقت الرجوع
والتقى الجزع بالجزع واخضرّ ساقْ
وألقى على الأرض ظله

حامد نفادى محمد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بداية يوم حـــار

مصطفى أبو النصر

الماء البارد ينساب علىّ . لحظات قليلة هى التى أستمتع فيها بـالبرودة المحببـة إلىّ بعد أن دعكت جسمى كله ، شعـرت بالدماء تسرى فيه ، وقد بدت حُمرة وردية على صدرى . جهد ضائع . ما إن أرتدى ملابسى ، حتى أتصبب عرقاً ، وشعور بالاختناق ينتابنى . وقفت - فترة - عارياً ، أنعم بـالحرية المتاحة لى فى هذا المكان المغلق ، قبل أن أخفى معالم جسمى تحت الملابس .

(من الملاحظ أنك لم تعد تهتم بمظهرك كما كنت تفعل فى الماضى . هل لأنك يئست تماماً ، أم لأن الأناقة قد صـارت تكلف المرء ما لا طاقة له بها ؟)

فى فترة ما ، كنت حريصاً على أن أبدو فى شكل خلاّب ، ولست أدرى مالدافع إلى ذلك ؟ هل الشباب ، أم الغرور ، أم حب التظاهر ، أم رغبة فى لفت النظر ؟ ربما كانت كـل هذه الأسباب مجتمعة ، وربما سبب أو سببان . على أى حال ، لم أحـاول - من جهتى - أن أحلل تصرفـاتى ، ولكن فجأة ، بدأت أنظر للمسألة بعين أخرى .

كنت على موعد ، فارتديت القميص والبنطلون ، ووقفت أمام الدولاب المفتوح لأتخير رباط عنق يتلاءم ولون البدلة . جالت عيناى فى الأربطة جميعاً ، وامتـدت يدى تمسـك بكل واحد وتقربه من القميص ، ثم أنظر فى المرآة ، ولكنى كنت أعيده ثانية ، غير مقتنع بلونه . كـررت ذلك عـدة مرات ، وفجأة ، نفخت فى ضيق وقد سيطر علىّ ملل شديد ، فاندفعت يدى تمسك بكل الأربطة فى قبضة واحدة ، معتزماً إلقاءها ، ولكن قبضتى تراخت ، وانفرجت أصابعى ، وقد قررت ألا أطوق عنقى برباط بعد اليوم . مافـائدتـه ؟ ما قيمتـه ؟ ماذا يعنى ؟ ماذا يحدث لو أننى ذهبت بدونه ؟ هل ستنهد الدنيا ، أم أن المقابلة لن تتم ؟ يكفى أن أترك صدر القميص مفتوحاً ، فهذا - فى رأيى - دليل البساطة والتواضع .

(يجب أن ترفض بعض ما يستمسك به الناس ، وهو فى الحقيقة لا يعنى شيئاً .)

- ألم تنته بعد ؟ لقد أعددت الفطور .

جاءنى الصوت المعهـود من الحجرة المجـاورة . صوتهـا . دائماً - وكل يوم - تسألنى هـذا السؤال ثم تخبرنى بـأنها قد أعدت الفطور . طقوس متكررة : الكلمات نفسها بالطريقة نفسها . لم تعد تستعمل من مفردات اللغة إلاّ بما يفى بالحاجات المادية فقط ، تماماً ، كالقبائل البدائية . أمّا العواطف والمشاعر والانفعالات . .

(حياتك صارت هكذا : جمل جامدة ، لكل مناسبة جملة تتكرر بلا أية عاطفة . لماذا لا تحاول أن تجدد حياتك ، حتى تشعر بأن الحياة جديدة ، وأن كل يوم ، هو يوم جديد فى كل شىء ؟)

هذا سؤال معقول ، والإجابة عليه ، لا تكون بمجرد ألفاظ وجمل محفوظة ، وإنما يجب أن تكون بأفعـال مبتكرة وصـادقة

ونابعة من قلب ينبض بالحياة ، ويؤمن بالتجديد والانطلاق . ولكن أنىّ لى ذلك ، وأنا مربوط فى العمل كما يربط الثور فى النير ؟ عيوننا قد أصابها الكلال ، ولم تعد ترى أبعد من موقع القدم . تبددت الآمال تحت وقع الأحداث والحاجة ، والكل يحاول أن يستنشق نسمة هواء نقية فوق سطح البحر الصاخب .

(إن ما تشعر به من هدوء فى حياتك ، إنْ هو إلاّ هدوء مصطنع . تستطيع أن تسميه هدوء اليأس ، هدوء الملل ، هدوء اللامبالاة ، هدوء الاستسلام ، هدوء الاشمئزاز ، هدوء السخرية . لك أن تختار أى هدوء منها ، ولو أن فى اللغة كلمة واحدة تجمع كل هذه المعانى ، لأرحتك وقلتها . إنك تحاول . إننى أرى محاولاتك ، بل أتابعها ، ولكن هل هذا يجدى ؟ إذا لم يكن العقل مقتنعاً ، فلا فائدة من شىء . وهب أن العقل قد اقتنع ، فهل قدراتك يمكنها أن تتغلب على المصاعب والتفاهات التى تعترض طريقك ؟)

-- الفول برد ، تعال بقى .

-- حالاً .

خرجت متجهاً إلى حجرة الطعام ، وقد وضعت على شفتى ابتسامة الصباح ، وهى ابتسامة أحاول بها - دائماً - استقبال اليوم الجديد ، باعتباره يوماً مازال فى الغيب ، وأن إمكان حدوث ما يسر ويبهج ، أمر مطروح وممكن . غير أن المشكلة - بالنسبة لى - هى أننى أعلم - تماماً - أننى أكذب على نفسى قبل أن أحاول أن أخدع الآخرين .

-- كل هذا التأخير ، وفى النهاية مجرد قميص وبنطلون !!

-- ماذا ؟

-- كنت أنتظرك وقد ارتديت ملابس التشريفة .

-- تسخرين دائماً مما لا يوجب السخرية .

-- ماذا تعنى ؟

-- لو أننى كنت ضابطاً أو مستشاراً ، لحق لك أن تقولى ذلك .

- اجلس وكل ، الأكل برد .

-- ماهذا ؟!

-- ألا ترى ؟

-- بلى ، ولكن . .

-- ولكن ماذا ؟

-- لا شىء .

-- أنت دائماً هكذا ، لا يعجبك شىء . مالذى تريده فى الفطور أكثر من طبق فول وقطعة جبن ؟

-- كنت أتصور . .

-- لا تتصور شيئاً . إنها نعمة .

-- أعرف أنها نعمة ، ولكن . . .

-- دعك من هذا ، وابدأ فى الأكل .

فقدت شهية الأكل ، ولست أدرى السبب . هل هو فى داخلى ، أم أن الأكل نفسه قد فقد طعمه ؟ الفول هو الفول . يقولون إن الأرض قد أجهدت ، وأن الطمى قد انعدم ، وأن الأرض لن تلبث وتعود إلى أصلها القديم ، قبل أن يشق نهر النيل مجراه . راحت الألسنة تتشدق بالسماد وتأثيره على الزراعة والمحاصيل ، ولكن ها هى ذى النتيجة : طبق الفول لا طعم له . فى الماضى كان السمن البلدى ذا رائحة مميزة ، أمّا الآن فما أن تفتح العلبة ، حتى تتصاعد منها رائحة زنخة ، تصيب المرء بالغثيان . الطماطم صارت « علب صلصة » . البامية والملوخية تجمدتا فى ثلاجات ، وقيل لك هذه بامية ، وتلك ملوخية ، وهى لا تزيد عن كونها شكل البامية وشكل الملوخية ، أمّا الطعم والنكهة فلا وجود لهما . الدجاجة التى كانت تقوقىء ، وقد تفلت من يدك وتروح تقفز هنا وهناك : فوق السرير ، تحت المائدة . خلف الكراسى . هذه الروح الحية المتوثبة ، التى كانت حتى اللحظة الأخيرة - قبل ذبحها - تتمتع بكل ما فى الحياة من انطلاق ، لا تراها الآن إلاّ جثة ، قد تداخل بعضها فى بعض ، وقد غُلِّفت بورق - كأنه الكفن - عليه اسم الشركة والمصنع : هذه دجاجة أمريكية ، هذه دجاجة تشيكية ، وهذه دجاجة أمن غذائى . الدجاجة هى الدجاجة ، فى أى بلد أو قارة ، أما هذه التى نأكلها ، فهى لا تعدو أن تكون شكلاً من أشكال الدجاج فى الماضى .

-- ماذا تقول ؟

من المحتمل أن أكون قد تمتمت ببعض الكلمات . لست متأكداً من ذلك .

رفعت عينى عن طبق الفول ، وتأملت وجهها لحظة ، ثم أجبتها بصوت خفيض :

-- لا شيء .

غير أنها لم تقتنع ، فعادت وسألتنى فى لجاجة :

-- لماذا لا تأكل إذن ؟

كان فى فمى بقايا لقمة ماأزال ألوكها .

-- إنى آكل ، ألا ترين ؟

وفتحت فمى ، فأشاحت بوجهها وهى تعقد ملامحها :

-- أنت هو أنت ، لا فائدة .

- طبعاً لا أعجبك ؟

-- دائماً ساخط متبرم ، وكأنّ المفروض أن أخترع لك أصنافاً غير التى خلقها الله .

كنت قد بلعت اللقمة ، ولم أعد أشعر بأدنى رغبة فى الاستزادة .

-- شبعت ، فى الصباح لا تكون شهيتى مفتوحة .

-- شهيتك لم تعد مفتوحة على الإطلاق .

-- كل ما فى الأمر . . .

قاطعتنى :

-- لا أريد سماع محاضرات . لماذا لا تحمد الله على ما وهبنا ؟

-- إنى أحمده دائماً ، صباح مساء

- لم أسمعك مرة واحدة .

-- أحمده فى سرى . بينى وبين نفسى . الله أعلم بما فى الصدور .

-- (وأمّا بنعمة ربك فحدث)

-- لا أفعل غير ذلك .

-- أعوذ بالله ، أصبحت لا تطاق .

(كان عليك أن تفعل شيئاً من اثنين : إمّا أن تهب واقفاً وتغادر البيت من فورك دون أن تنطق بحرف ، ويكون الموقف قد انتهى - على الأقل - الآن ، وإمّا أن تظل جالساً وتبدأ فى مناقشة لن تنتهى ، ولن تجدى شيئاً . أظن أن ما قالته كان مجرد كلام لا تقصد به شيئاً معيناً ، إنها تعانى مما تعانى أنت نفسك منه ، غير أنها لا تحسن التعبير عنه .)

ساد الصمت بيننا . تعمدت أن أظل جالساً . فترة قصيرة هى التى مرّت علينا . لم يدر بيننا ذلك الحوار الأليف الذى يجرى ، أو الذى أسمع أنه يجرى - عادة - بين الزوجين وهما يتناولان - معاً الطعام . لقد تفتت الكلمات وصارت مجرد حروف متناثرة لا معنى لها .

ما الذى أريده على وجه التحديد ؟ إننى ألف وأدور ، وأدخل وأخرج ، وأصعد وأنزل ، دون أن أصل إلى شيء . الغمامة التى تحجب الشمس لا تنقشع ، والضوء الخافت لا يفضح الأشياء ، فتظل كابية غامضة . كل المندفعين إلى مصيرهم المحتوم : خلف المكاتب ، أمام الآلات ، فوق الأرض وتحتها ، قد أصابتهم جهامة لا تلين ، جعلتهم أشبه ما يكونون بتماثيل حجرية مضت عليها القرون دون أن ينال الزمن منها شيئاً . لقد فقد الجميع تلك البهجة التى كانت تطفر من العيون ، وتنبسط على الملامح ! وتنطلق من الحناجر فى قهقهات عالية تنم على قلب خلىّ ، ولين فى الحياة . مللت النظر إلى الوجوه ، وحتى إذا التفت بمحض المصادفة ، فإن الازورار لا يلبث أن يبعد العيون عن بعضها ، وقد تدلت الشفاه فيما يشبه البلاهة أو اليأس . لم أعد أعرف مالذى يمكن أن أتخذه إزاء مايقع حولى .اصطدمت آلاف المرات ، وفى كل مرة ، كنت أنا الخاسر . « إنك تتناقض مع نفسك » . « كيف » . « هذه مسألة شرحها يطول ، تريد أن تسير الكون على هواك » . « لست أبله حتى أعتقد ذلك أو أتصوره » . « كل من يسمعك أو يجادلك يدرك ذلك » . « لست مسئولاً عن خيالات وأوهام الآخرين » . « هل تريد إصلاح الكون ؟ » « ما هذا ؟! كل ما أتمناه أن يسود بين الناس ود خالص ، ورغبة صادقة فى الخير » . « هذه دعوة إنسان حالم ، يطلب المستحيل » . « لماذا ؟ » . « الإنسان هو الإنسان » « ماذا تعنى ؟ » « الطبيعة البشرية مليئة بالمتناقضات ، والرغبات الشريرة تتغلب دائماً على كل نية حسنة » . « ولماذا يحدث ذلك مادام الخير بيّن والشر بيّن ، والاختيار ليس صعباً ؟ » . « الحياة الآن ليست سهلة ، والحصول على لقمة العيش يتطلب أخلاقاً معينة » . « ماذا تعنى بأخلاق معينة ؟ » . « من يستطع أن يخطف ، فعليه أن يفعل بلا تردد » . « تعنى أن يتحول الناس إلى مجموعة من الخطافين ؟ » ، « ليس هذا ما قصدته » . « كلامك واضح » . « كن واقعياً واقبل الأمور كما هى ، لا تحاول أن تحلل أو تعدل . . . »

انتبهت على صوتها :

-- هل أرفع الأكل ؟

أردت أن أكون لطيفاً ، فاغتصبت ابتسامة :

-- الحمد لله ، شبعت .

-- لم تعد تأكل ، كما كنت من قبل .

-- فى الواقع لا أدرى السبب

-- لماذا لا تذهب إلى طبيب ؟

-- لا أشكو من شىء

-- لمجرد الاطمئنان .

-- سيطلب إجراء تحليل للبول والدم وأشياء كثيرة .

-- وما له ؟

-- لا أريد وجع دماغ .

قامت من جلستها ، وبدأت فى رفع الأطباق . كنت ماأزال جالساً لا أتحرك . كان رأسى خاوياً تماماً ، أنظر إليها - فى بلادة - وهى تذهب إلى المطبخ ثم تعود ، حتى رفعت كل ما على المائدة ، ثم أتت بخرقة ومسحت المشمع فعاد سطح المائدة نظيفاً لامعاً .

بتثاقل شديد قمت من جلستى . أعدت الكرسى إلى مكانه . أخذت صور كثيرة تتمثل أمامى . هناك سيكون كل شىء كما عهدته دائماً ، ليس ثمة من فائدة . بدت لى الصالة غارقة فى ضوء باهر ، ولكنى لم أر شيئاً ، كانت كل الصور قد تداخلت فى بعضها ، ثم أخذت تتلاشى شيئاً فشيئاً ، وبإحساس معدوم ، بدأت أخطو نحو الباب ، فتحته وغادرت الشقة ، وأنا أنتزع نفسى انتزاعاً .

القاهرة : مصطفى أبو النصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تنظيم الأسرة

● من أجل أسرة قوية سعيدة

● من أجل مجتمع قوى يتمتع بالرخاء

مع تحيات
مركز الإعلام والتعليم والاتصال

الهيئة العامة للاستعلامات

الــوشــاح

أمــين ريــان

اعتزل الكثيرون طريقة شيخنا - العارف بالله - عبد اللطيف أبي المعانى . وكنت أعجب بثقة الرجل الطيب فى ربه ، وفى الطريق الذى يسلكه إليه . ولقد وصفه من بقى على عهده ، بأنه سالك ، ثابت الجنان ، راضٍ بما قسم الله له ، متخفف من زخرف الحياة ، ومتاع الغرور .

وكان الذين يصدّون عن سبيله يتذرعون بضيق الوقت ، ومشاغل المعايش وإن تجرأ بعضهم فوصف الطريق بالدرب المسدود - فى عصر قُلبت فيه الأوضاع ، وانحرفت الضمائر ، يصدق فيه الكاذب ، ويكذب فيه الصادق ، ويعاقب المحسن ، ويثاب المسىء والعياذ بالله .

وكنت أطلق على الذين تفرقت بهم السبل - صفة القشعميّين - أى الذين تركوا الذكر ، وغرتهم الأمانى ، وانزلقوا إلى أم قشعم . إلى الداهية !

وغضب شيخنا رحمه الله حين علم ذلك ، ونهانى عن إطلاق الصفات الذميمة على من صدّ عن طريقنا لسبب أو لآخر - فلله فى خلقه شئون - كما أنه خشى أن يتسلل إلى نفسى ما لاتحمد عقباه من آفات العُجْب والغرور .

وكنت من فرط حبّى للشيخ أدعو ذوى الألباب من معارفى ، وأقربائى ، وزملاء الدراسة إلى سلوك طريقه ، والاقتباس من فضله ، ولكنى أقلعت عن ذلك ، بعد أن قدمت له زميل الدراسة يحيى جاد الكريم .

كان يحيى من قريتنا ، وتزاملنا معاً خلال مراحل الدراسة بإقليمنا ، ثم خلال الدراسة بأكاديمية العلوم الروحية .

وبعد تخرجنا ، سلكت سبيلى فى طريق أبى المعانى ، بينما التحق يحيى بالدراسات العليا ، للحصول على وشاح العلوّ فى مدارج الأكاديمية .

وتحفظت مع شيخنا حين أقرّ يحيى على أن المسالك النظرية لا تختلف عن ممارسة الاشتغال فى طريق الرحمن - فالحق واحد ، وإن اختلفت إليه السبل !

ثم تحفظت مع شيخنا مرة أخرى ، حين أقدم - يحيى على خطبة ابنة الشيخ .

كان لأبى المعانى ابنة واحدة هى قرة عين أمها . وكان لما يولده هجر الذين اعتزلوا تراكمات ترسبت فى أعماقى ، ولستُ أدرى لماذا أيقظها خطبة يحيى إلى ابنة الشيخ وكان هذا الأمر هو السبب فيما بحت به لزميلى فى الطريق - المريد أحمد راجح - بحت له بتوجسى لاختيار يحيى جاد الكريم لابنة الشيخ ، دون بنات المريدين جميعاً ، فكنت أتساءل لماذا لم يختر عروسا من بنات المُعيلين من المريدين ، ولدى بعضهم نصف « دستة » من البنات .

وكان أحمد راجح يستخف بالمحلقين فى آفاق العلوّ . ومع ذلك كان يحذرنى من الوساوس ، التى يمكن أن تدفعنى إلى اتهام

من خلقه الله فى أحسن تقويم ، حتى لا يردّنى الشيطان إلى أسفل سافلين .

وما كنت أظن أن أحمد يسعى لنيل حظوة أو وشاح ، فى أى مدرج من مدارج العلوّ . لذلك كان دعاؤه دائماً أن يحفظه صاحب القدرة من الانزلاق عن فطرة الله فى خلقه . وكان يحمد الله كل ليلة أن أعمى عنه الشيطان ، فلم يزيّن له هاوية من مهاوى العصر .

وحين هاجم الأكاديميون طريقنا ، ووصفوا أبا المعانى بأنه القائد ذو السيف الخشبى الذى يقود المجاهدين إلى حرب العنقاء (الوهمية) انبرى بعض المريدين للدفاع عن أبى المعانى وطريقه . وكتب أحمد مقالته الشهيرة التى وصف فيها الأكاديميين بالقشعميين ، الذين يقدسون منطق الآلات .

واستمرت المعركة بعد مقالة أحمد راجح . ولكن مات شيخنا قبل أن يقرأ ردّ الأكاديميين . وأسفنا على شيخنا . ولكن ما إن انقضت الأربعون على موته حتى نشر يحيى جاد الكريم بحثه الذى فند فيه مزاعم أحمد راجح ، واتهمه بالتطاول على العلم « بسبب ملازمة القائد ذى السيف الخشبى أكثر مما يتطلب نموه الحدسىّ » . وركز على رفض أحمد للمنطق الذى بدونه تنهدم الدنيا ، ويرتد الإنسان إلى عالم الحيوان .

ورغم انشغالنا بالحزن على شيخنا ، فقد تابع المريدون ، وأسرة أبى المعانى المعركة (كل حسب ما يسر الله له من الفطانة والتصور) . التى انتهت بفضح المنطق الآلى الذى يضعه يحيى وفرقته فوق كل اعتبار ، والذى وصفه أحمد راجح بمنطق الآلات والتروس الذى ينتقل بمعتنقيه من هَمّ المعانى ، إلى قرافة اللا معنى .

وسبّب مقال أحمد راجح غضباً عاماً عند حملة الأوشحة والأنواط . وانقسم الغاضبون إلى فريق لم يقرأ المقالات ، واكتفى بالتحريض والتشهير . وفريق قرأ المقالات دون أن يكلف نفسه عناء فهمها أو تدبرها .

وتجنى فريق من الأكاديميين فألحقوا أحمد راجح بمن تنهشهم الغيرة ، لعدم تدرجه صعداً فى مدارج العلو ، بينما ألحقه فريق آخر بالمخربين الذين يعملون لحساب دول أجنبية ، والذين يجب أن تضعهم الدولة فى المحابس وقاية للمجتمع .

وطفقنا نتردد على بيت شيخنا ، حيث ظلت أسرته وتلاميذه يقيمون ندوته الأسبوعية ، وقد تركوا بيْرق الطريق لمن بقى على العهد من السالكين .

وشهدنا المناسبات المباركة ، وتلازمنا فى شهر الذكر . ثم حلت أيام العيد ، دون أن يظهر زميلنا يحيى جاد الكريم .

وسألتنا عنه زوجة شيخنا مراراً . فهمست لأحمد راجح بالهاجس الذى ألحّ علىّ ، فسألته إن كان يظن يحيى مازال على عهده للشيخ أو لابنته .

ونهانى راجح عن إثارة الريب حول سلوك يحيى ، فهو وإن رفض الطريق خطيب ابنة الشيخ ، ومات أبو المعانى وهو على عهده فى الطريق والمصاهرة .

ولذلك عندما سألتنى زوجة الشيخ بعد العيد عن أخباره ، أخبرتها بانتقاله من قريتنا إلى مساكن الأكاديميين ، المنقطعين للدرس ، وعللت اختفاءه بالسفر سعياً وراء العلم .

وكنت فى مجلس ضم زوجة الشيخ ، وشقيقها ، وزميلنا أحمد راجح ، عندما أعلنت زوجة الشيخ عما استقر عليه رأى الأسرة ، وهو رد دبلة الخطوبة ، وبعض الهدايا التى قدمها يحيى جاد الكريم ، إيذاناً بفسخ خطوبته إلى ابنتها .

وفوجئنا بالنهاية التى انتهى إليها طريق زميلنا الذى كان من أشد المريدين اقتفاء لأثر شيخنا ، والذى أثارت خطوته لدى أبى المعانى حسد الآخرين .

وأسرّ إلىّ أحمد راجح ، ونحن فى طريق العودة ، وقد حمّلتنى زوجة الشيخ هدايا العريس الزائغ ، فقال :

- فى أى بلاء يختبر البنية بعد وفاة والدها ؟ .

- لست أدرى كيف يجعل من سلوكه مصدراً لشقوة بيت كان منتدى تجلياته ، ونزهة نفسه .

- كنت أتصوره يكرس جهوده لمآثر شيخه .

- ليسامحنى الله . هذا ما أغرى أبا المعانى به .

وعلى طريقته فى فلسفة الأمور ، رد أحمد راجح ما انتهى إليه سلوك العريس الزائغ إلى نوعين من الهجر ، أطلق على الأول التباعد فى مجال النظر ، وأطلق على الثانى ظلام القلوب .

وحاولنا العثور على يحيى جاد الكريم .

فبدأنا بمسكنه القديم ، فقيل لنا إنه فى مدرجات الأكاديمية . ولما بحثنا عنه فى مدرجات الأكاديمية ، قيل لنا:إنه فى دورات تدريبية . وفى النهاية ، قيل لنا : إنه فى لجان سرّية تحول دون لقائه بأقرب المقربين .

وأضاف أحمد راجح إلى أنواع الهجر بعداً جديداً ، ظهر بعد لف ودوران أنه بُعد القشعميين الذى نهانى الشيخ عن ذكره قبل وفاته .

ولم أخف ريبتى القديمة فى سلوك العريس الزائغ . وساعد اختفاؤه على تجميع المعالم الخفية لسلوكه المريب . حتى بتنا لاندرى عن طريقه شيئاً ، ولم نعد ندرى أى سبيل يسلك بعد أن تفرقت بنا السبل .

ودلّنا زميل له على مكانه بمحض المصادفة . وتحقق لقاؤنا مع الغائب - الذى لازمنا بفضل اختفائه أكثر مما لازمنا بفضل ظهوره - فى الأيام الأخيرة .

وكان وسط زملاء يتشابهون فى ثيابهم ، وحركاتهم ، وإشاراتهم ، مما جعل أحمد راجح يطلق عليهم صفة « القشعميين » دون حذر ولا تحفظ .

ومع أننا تحرجنا من لقائه (على غير انتظار) أمام زملائه القشعميين فإننا لم نشعر بالحرج من لقائه لإنهاء المهمة التى كُلفنا بها .

وتفحصنا زملاؤه وكأننا من كوكب آخر . تسللنا إلى مكمنهم بمؤامرة « ميتا فيزيقية » ، وتبين لى أنهم يتبادلون غمراً ولمزاً ، كأنهم يعرفون أغراضنا ، أو يسخرون من توقعاتنا ، وهو الشعور الذى نقله أحمد راجح من التخصيص إلى التعميم . فقد زعم بتخريجاته الهدامة أنهم يتغامزون برموز وإشارات - هى لغة العلوّ - التى اختص بها من كشفوا الغيب ، ويسخرون من توقعات أمثالنا . وعاد أحمد راجح فنقض رأيه ، وكأنه أهاجه برودهم وجفوتهم فقال بصوت مسموع :

ه مع أنهم ، الواصلون إلى مدارات الفضاء ، يحسبوننا دخلاءهم الدخلاء ، وقد أصابهم دوار اللا جدوى .

واكتشفنا أن يحيى جاد الكريم كان قد جهز المكلفين بالحراسة سلفاً ، وزودهم بخطط تضليلنا حتى لا نصل إليه فى هذه المتاهة . ولكن الله أحبط خططه .

وبهت يحيى عند اللقاء ، وأمسك عن النطق حقيقة ظل مفتوح الأجفان ، ولكن جموده وتلعثم لسانه ، حوّله إلى تمثال قائم فى المكان .

وكدت لسذاجتى أسأله : لماذا لم يقم بواجب التعارف . ولكن أحمد راجح سارع بالإشارة إلىّ إشارة ذات مغزى : تعنى .

« أى تعارف فى مكان للتجاهل يتلازم فيه الخلق تلازم الأشياء » ؟

ومع ذلك فقد نفست عن نفسى قائلا :
- كانت التحية بأحسن منها . أو مثلها . فى الماضى .
- كان ذلك قبل موت المعانى .

ولم يعد من شك فى زيْغ صاحبنا القديم ، فقد وضح عليه زيْغ الطريق ، وزيْغ العريس ، وزيغ المعانى . وحاولت أن أوجه إليه الكلام ، ولكن لم يطاوعنى لسانى . فتلفت حولى كأننى فى مصنع لصب القوالب .

وعلى مائدة قريبة وضعت دبلة الخطوبة والهدايا التى كُلفت بردها . وبدلاً من أن أبلغه رسالة زوجة الشيخ ، إذا بى أقول :

- رحم الله شيخنا .

وسمعت أحمد راجح يقول :

- ألا ترى كيف يتفحصوننا من تحت الأجفان كمن حددوا نهاية مهمتنا ؟ وألفيته ينظر إلى شرفتهم نظرة رثاء . لم يخف وقعها فقد بدأوا يتصايحون ، وهم يتدارسون شيئاً فوق المائدة المجاورة . وأشار أحمد وهو يقول :

- هذا هو مرجعهم .

وقربت عينى حيث أشار - فماذا وجدت فوق المائدة - وجدت سفراً ضخماً من الورق الملوّن ، يشبه كتالوجات المنتجات الخيالية البراقة المستوردة .

وبلغ مسمعى صوت أحمد راجح :

- كتالوج من كتالوجات الشركات التى تنتج آلات السباق .
- إنها ماكينات وسيارات بألوان الطيف .
- تنهب الأرض وتقرب المسافات وهذه هى ماركاتها الشهيرة .
- قلت لى ليلة:كادت تدهسنا . كلاماً آخر ! قلت لى : تنهب الأرض ، وتزهق الروح . . هذه الآلات .

وتضاحكنا وكأننا لا نشعر بالخيبة ، أولم تزهق أرواحنا بعد .

وحين بدا أن القوم يتساءلون قررنا الانصراف قبل أن تسوء العواقب ، أو تزهق أرواحنا فعلاً .

وعند الوداع لم يكن من داع أن يزوغ جاد الكريم ليبرأ من صحبتنا ، أو ينكر معرفتنا ، أو يجعل بيننا المسافات والمجاهل .

انصرفنا دون وداع . ودون أن نتبادل أنا وأحمد كلمة أو نظرة ، فقد عرفنا بشعور باطنى أننا كنا دائماً فى وداع مع يحيى جاد الكريم ، وإن بدا للآخرين دائماً أنه كان يلازمنا فى المكان .

القاهرة : أمين ريان

داود الحافى والحاجة ذات العين الواحدة

رمسيس لبيب

– داود ... داود .. اصح .. لقد جاءوا

.... ويركب داود ظهر الحاجة العجوز ذات العين الواحدة ويهز ساقيه ، ينخس بساقيه بطن الحاجة الضامرة ؛ ويضرب ظهرها بالعصا الجريد الصغيرة ، ويركب ولده مسعود على كتفيه ، ويهز ساقيه ، وتنظر إليه الحاجة بوجهها الأصفر المغضن ، وتتحول العين الواحدة إلى عيون كثيرة ، عيون ضيقة وخبيثة ، وتنهق الحاجة مثل الحمارة ، وينهق ابنه مثل الحمارة المشروخة الصوت ، وتظهر حمارته ، وتضحك بنهيق عال متصل ، ويحاول هو أن ينهق مثلهم فلا يستطيع ، وفجأة يسقط هو والحاجة وولده فى بئر مظلمة ، يسقط ويسقط ويصرخ دون أن يخرج صوته ، وعند رأس البئر تنهق الحمارة وتنهق دون توقف ، وأخيرا يرتطم رأسه بقاع البئر وتشج رأسه ، وتنهار عليه جدران البئر ، تنهال عليه الحجارة والتراب وتكتم أنفاسه . ويجد داود نفسه مطروحا فى ميدان واسع مزدحم بالصخب والعربات والناس وحوله عدد كبير من الناس يضحكون ويصفقون ويبصقون عليه . وينتبه داود إلى أن مؤخرته عارية فيحاول أن يغطيها بجلبابه ، ويفتش فى جيب الصديرى عن حافظة نقوده وعندما يطمئن لوجودها يضع يده عليها حتى لا يأخذها منه أحد ، ويلمح بين وجو الناس وجه زوجته نفيده ووجه ولده مسعود ووجه رئيس عمال الخرسانة .

– داود .. داود

ويرتجف داود ، ماالذى حدث ؟ .. هل وقع البيت الجديد الذى لم يمض على بنائه عام واحد ؟ .. هل انهارت كل طوابقه ؟

اهتز البيت ، وتمايلت الجدران فأسرع إلى الجدران ليسندها بكتفه وذراعيه ويمنعها من السقوط ، أخذ يجرى من جدار إلى آخر ونفيده تصرخ وتلطم خديها ، وتسرع إلى سحارة ملابسها وتحاول أن ترفعها عن الأرض ، ويعمى التراب عينيه ، ويتلقى ضربة هائلة على رأسه . ما الذى حدث بعد ذلك ؟ .. يذكر أنه أفاق لحظات فى مكان غريب ، مكان جدرانه بيضاء وكل ما فيه أبيض .. وذلك الحلم ، لماذا ظهرت الحاجة فى الحلم وقد نسيها منذ زمن بعيد ؟

كان يجرى إلى جانب الحمارة ، ويستمع بانتباه إلى الحكاية التى تحكيها العجوز أم عين واحدة ، وتهز الحاجة ساقيها الرفيعتين ، تنخس بهما بطن الحمارة وتحكى أنها كانت فى طريقها من المركز إلى قريتها ، وكانت شابة ، وكان الصهد لا يطاق ، وتوقف لها أحد أصحاب الركايب ، وكان كبيرا فى السن ، وترجل عن حماره ودعاها للركوب لتوصيلها إلى بلدها فركبت الحمار ، وساقه صاحبه دون أن ينطق بكلمة طول الطريق ، وعندما وصلت إلى دارها وقبل أن تنزل عن الحمار أمسكت بخناق الرجل وأخذت تصرخ وتصيح ، واتهمت الرجل بأنه أمسكها من ثديها فخرج عليه أهلها وأعطوه علقة ساخنة ، ولم يتركوه إلا بعد أن سال دمه .

ويلسع التراب قدميه الحافيتين ، ويمسح العرق بكم

جلبابه ، ويسأل الحاجة :

- لكن عملتى كده ليه يا خالة ؟

وتنظر إليه الحاجة بعينها الواحدة الباهتة السواد !

- لو معملتش كده كان الرجل حيطالبنى بأجرة الركوب

ويقف على رأس أبيه المقرفص على الأرض أمام باب دارهم :

- آبا . . آبا . . أنا عايز أروح مصر

ويحملق إليه أبوه بوجهه الليمونى المغضن فى دهشة :

- مصر ؟! . . تعمل إيه فى مصر ؟

- أشتغل زى اسماعين ولد الحاج حسنين .

وينبش أبوه التراب بقشة صغيرة فيقول له بأن الحاجة التى أوصلها بالحمارة إلى المركز ولم يأخذ منها أجرة الركوب أعطته عنوانها فى مصر ، ووعدته بأن تجد له عملاً وأن تعامله مثل ابنها .

ويصل إلى مصر أم الدنيا ، مصر الواسعة التى يتوه فيها البنى آدم ، ويضيع فيها الغريب ، وأخيراً يقف لاهثا أمام الحاجة التى تقف بباب بيتها :

- أنا جيت يا خالة

وتحملق فيه الحاجة بعينها الواحدة

- أنا داود يا خالة

- داود ؟ . . أهلاً وسهلاً ، عايز حاجة ياسى داود ؟

ولا يبدو على الحاجة أنها تذكره .

- أنا بتاع الحمارة وعزبة القاوية

وتلتمع العين الواحدة :

- هى فين الحمارة ؟

- إنت مش فاكرانى يا حاجة ؟

- يوه !! . . هو انت ؟ . . جيت بصحيح . . طيب روح روَّح .

ويحدق إليها غير مصدق

أبعد أن باعت أمه الفراخ الثلاث ، واستلفت بقية أجرة السكة ، أبعد ركوب القطار والتوهان فى مصر أم الدنيا يعود إلى البلد ؟

- أنت قلت يا خاله . . . .

وتنجذب عين الحاجة إلى الصرة الكبيرة التى يمسك بها :

- تعال . . تعال . . تعال أقعد مع أخوك محمدين . . تعال يا ضنايا .

ويسيل دمه فى خناقة الحاجة مع الجيران الذين يتأخرون فى دفع أقساط ثمن الملاءات والفوط وتطرده الحاجة من بيتها فى اليوم التالى لوصوله ، تطرده بدون الصرة التى جاء بها ، ويضيع فى الدنيا الواسعة .

- داود . . داود . . داود

هـذا صوت تفيدة ، مـا الـذى حـدث لهـا ؟ . . رأسه متضخم ، وجسده ثقيل ومهدود ، ويحس بشفتيه متورمتين ، هل وقع البيت كله ؟ . . كان رئيس عمال الخرسانة الممصوص العصبى يضرب كفاً بكف ويقول إن الأسمنت الذى يوضع فى الصبة قليل ، كان الطماع يريد أن يأخذ أكبر عدد من أجولة الأسمنت الفارغة التى يبيع الواحد منها بربع جنيه كامل ، كل العمال طماعون . . الفاعل قريبه يبصق على وجهه ، ويرمى اليه بالجنهين وهو يقول :

- أما انت حافى بصحيح

ويمسح بصقة الفاعل قليل الأصل الذى يرفض أن تكون يوميته جنيهين برغم القرابة والنسب ، ويدس الجنيهين فى جيب جلبابه ويحلف بالطلاق بالثلاثة بألا يعطيه شيئا .

يعقوب المقاول يضع ساقاً على ساق ، ينفخ الدخان من رأسه الكروى ، ويشير إليه بخرطوم الشيشة الأحمر ، ويسأل الرجل الجالس إلى جانبه :

- هم سموه داود الحافى ليه ؟

ويرد الرجل السمين مبتسماً :

- علشان حافى .

وينفث يعقوب دخان الشيشة :

- ولكنه لابس جزمه

وترتفع ضحكة جاره :

- لأ . . ده لابس مركوب

ويقهقه يعقوب بكرشه الكبير فيكظم غيظه ، ويسرع مبتعداً عن يعقوب الذى يغار منه ويحقد عليه لأنه يملك ثلاثة وعشرين بيتا وهو لا يملك الا بيتين ، يسرع مبتعداً حتى لا يحكى يعقوب مرة أخرى كيف شرب عندما كان فى زيارته بقية الشاى التى تركها زواره فى الأكواب ، البقية التى يتركها النـاس دائما ولا يفهم سبباً لتركها .

يعقوب لا يناديه إلاّ بداود الحافى ، كان موظف العوائد هو السبب ، ناداه الأفندى الشحات وهو جالس على كومة الزلط يكسر الزلطات الكبيرة :

- ياجدع انت . . فين داود بيه ؟

- داود مين ؟

- داود بيه السنوسى

- آه . . أنا داود السنوسى

ويحدق إليه الأفندى ذاهلاً ، ويشير إلى جلبابه القديم

وقدميه الحافيتين :

- إنت داود السنوسى صاحب العشرة بيوت ؟! . . وحافى ؟!

ويناوله الأفندى الشحات قسائم العوائد فى غيظ وقرف . ملعون أبوه ، ماذا يمكن أن يقول الآن إذا عرف أنه يملك ثلاثة وعشرين بيتاً .

- داود الحافى . . داود الحافى . .

كان السكان الجدد فى الحلم الذى رآه منذ أيام يصفقون ويقولون :

- داود الحافى . . داود الحافى

الساكن الجديد الطويل النحيل ينزل على السلم وهو واقف بباب مسكنه فى الطابق الثانى ، ويقول الساكن وعلى وجهه الابتسامة المتوردة المتهافتة التى كانت ترتسم عليه يوم كتابة العقد :

- صباح الخير يا معلم داود .

ويرد عليه بلهجة فائرة :

- صباح النور . . تفضل .

ولا يكرر كلمة تفضل حتى لا يعملها الساكن ويتفضل فعلاً ، وعند استدارة السلم وحين يهم بغلق باب شقته يمد الساكن رقبته الطويلة ، وتستطيل رقبته ، ويستطيل جذعه ، ويستطيل وجهه بذقنه المدببة حتى يكاد أن يصل إليه وهو فى مكانه ، ويبدو الرأس كلسان طويل يسخر منه فيغلق باب شقته بعنف .

وما يكاد يستدير حتى يجد أمامه ساكناً جديداً آخر . الساكن القصير جداً والرفيع جداً ذو الرأس الصلعاء كالقبة المسحوبة ، ويدور الرجل حوله وهو يقول :

- خلو الرجل كبير يا معلم .

ويبدو الرجل وهو يتحرك حوله كعصا كبيرة تنخسه وتضايقه فى كل موضع من جسده .

ويفاجأ بصوت نسائى ممطوط :

- لا . . برضه كبير يا معلم

وينظر إلى مصدر الصوت فيجد الساكنة السمينة أم الخمس بنات متربعة على شلتة فى صالة الشقة ، وتظهر المدرسة الناحلة الجافة التى تضع نظارة كبيرة على عينيها الصغيرتين المستديرتين ، وتقف أمامه متخشبة ، وتلوح بعصا غليظة ، وتقول بلهجة خطابية :

- هذا ظلم يا معلم داود

ويتساءل كيف دخل هؤلاء إلى شقته التى لا يدعو إليها أحداً أبداً ، ويرى تفيدة جالسة فى ركن الصالة على سجادة قديمة مهترئة إلى جانب بلاص المش والجبنة القديمة فيشوح للسكان بيده ويجلس إلى جانب تفيدة ، وتنظر إليه بعينيها الممسوحتين :

- عايز حاجة يا داود ؟

وتخرج من جيب جلبابها الأسود منديلاً متسخاً ، وتفك صرة ، وتخرج منه ورقة بخمسة جنيهات وتدسها فى يده :

- خد . . خد . . تساعدك فى زنقة المبانى

ويقول لها إن سكان العمارة يطمعون فيه ويحسدونه على بيوته . يقول لها إن كل الناس طماعون ، لصوص ، وإنه كان على حق عندما أوصاها بتجنبهم لأن البعد عنهم غنيمة .

ويتجمع السكان الأربعة بما فيهم الطويل النحيل ، يقفون فى صف واحد ويصفقون بأيديهم :

- داود الحافى . . داود الحافى . . داود الحافى .

ويبصق عليهم ، وتضمه تفيده بذراعيها وهى تقول :

- ولا يهمك منهم ، كلهم طماعون ، كفرة

تفيده هى الوحيدة التى تفهمه ، ابنة عمه التى تشاركه الحلوة والمرة وتحفظ سره ، شكمها فى الليلة الأولى ، همت بأن تنسى أصلها وفصلها وتعمل مثل بنات البندر فشكمها وأصبحت حريصة على ماله . علمها كل دروس حياته ، الملاليم تعمل قروشاً والقروش تعمل جنيهات ، الملاليم المتبقية من شراء أكل المقاول الخواجه يصرها فى المنديل ، ويدس المنديل فى جيب الصديرى ، والخواجه لا يسأل أبداً عن الملاليم الباقية ، الملاليم تعمل قروشا والقروش تعمل جنيهات ، والجنيه يدفسه فى تكة السروال حتى لا يعرف أحد مكانه ، القرش الأبيض ينفع فى اليوم الأسود ، والأيام السود كثيرة فى مصر أم الدنيا . . .

- داود . . داود . . لا أعرف كيف أتصرف معهم كما كنت تفعل أنت .

أم داود تناديه فلا يرد عليها ويجرى فى الخلاء ، يجرى ويجرى وأخيراً يجد نفسه يتسلق هرماً عاليا ، هرماً أحجاره كبيرة ، وتتخلع أظافره وتدمى أصابعه ، ويتصبب عرقه ، وأخيراً يصل إلى القمة . يقف على القمة ويضحك ويقهقه فى سعادة ، ويفقد توازنه ويقع على قمة الهرم المسننة فتدخل القمة فيه ، ويصرخ ويتلوى والسماء مزدحمة بسحابات داكنة وحمراء .

الحاجة أم عين واحدة وضعت فرع الشجرة فى مؤخرة الحصان ، الحاجة تهز ساقيها على جانبى الحمارة وتحكى كيف وضعت فرع الشجرة الغليظ فى مؤخرة الحصان ولفته بكل قوتها حتى صهل الحصان ورفس ، وسارعت بالهرب ، وصهل الحصان وصهل حتى تحشرج صوته ووقع على الأرض ، وعندما

انطلق الصراخ والعويل من الدار الملاصقة لدارهم فرحت وخافت ، وحينما حدقت إليها زوجة أبيها فى فزع وهمت بالصراخ وقد فهمت كل شىء هجمت عليها وكممتها بكفيها وهددتها بأن تفعل معها ما فعلته مع الحصان ، ومن يومها وزوجة أبيها لا توجه إليها كلمة واحدة حتى تزوجت وتركت البيت .

ويحملق إلى الحاجة ذاهلاً :

- لكن عملتى كده ليه يا خاله ؟

وترمقه الحاجة بنظرة لا يفهم معناها .

فعلها معه الولد السوابق ، أمسك به العسكرى السمين الضخم وهو نائم تحت نفق شبرا ، أمسك به من قبة جلبابه ورفعه عن الأرض ، وطلب منه أن يهز جيبه ، وبالرغم من أنه لم يكن قد سمع عن حكاية هز الجيب هذه الا أنه فهمها لوحده ، ولكن جيبه لم يكن فيه شىء ليهزه ، وتفشل دموعه وتوسلاته ويدفع به العسكرى إلى الحجرة المعتمة ، وفى الحجرة المعتمة يفعلها معه الولد السوابق ، يدفعه إلى الحائط بعنف ويلتصق به ، ويصرخ ويقاوم ولكن الولد السوابق يستمر فى فعلته ضاحكا ومرتجفاً والعسكرى يصيح من الخارج :

- كفاية وجع دماغ يا ابن اللبوه

ويلصق وجهه بالحائط ، ويبكى بإحساس بالمهانة والقهر حتى الصباح .

ويحمل داود ابنته الميتة على ذراعيه ، ويذهب بها إلى المقابر ، ويحفر التربى حفرة صغيرة يضع فيها داود ابنته ، ويهيل عليها التراب مع التربى ، ويهم التربى بمناداة أحد المقرئين فيستوقفه داود ، ويقول له إن ابنته كانت ملاكاً طاهراً وأنها لا تحتاج إلى مقرئين ، ويقف التربى منتظراً ، ويضع داود يده فى جيب جلبابه ، يتحسس بيده ورقة نقد ، ويمسك بها ثم يتركها ويمسك غيرها ، ويخرج ورقة بخمسة قروش ويدسها فى يد التربى :

- خذ . . خذ يا بنى . . لا أحد يأخذ من الدنيا شيئاً .

ويحدق التربى إلى القروش الخمسة ويحملق فى داود دهشاً فيعطيه داود ظهره ، طماع هو الآخر ، لا أحد يشبع أبداً حتى ولو كان يعمل فى المقابر وبين الأموات ، ويسارع داود بالخروج من المقابر ، وعند الباب يحس بمن يمسك بجلبابه ويشده إلى الخلف ، ويلتفت داود إلى الوراء ليجد ابنته التى دفنها منذ لحظات تصيح به أن يأخذها معه ، ويحدق فيها ذاهلاً وخائفاً فيجد فى وجهها ملامح ولده مسعود فيدفع به بعيداً ويجرى خارجاً من القبور .

مسعود ابن الحرام لا يمكن أن يكون من صلبه ، صحيح النار تخلف رماد ، ألا يكفيه أن يضيع مصروفه ووقته فى قراءة الكتب ليل نهار ، ألا يكفيه أنه جعل منه أفندياً متعلماً محترماً ، وصل به الأمر إلى حد أن يطلب منه أن يخلع الجلباب ويلبس البدلة كالأفندية ، يشكو لطوب الأرض من قلة مصروفه ، لا يريد أن يفهم أن كل شقاه وتعبه من أجله هو ، خد من التل يختل ، لو كان الأمر بيده لبدد ثمرة شقا العمر كله ، وصل به الأمر إلى حد أن يشكوه إلى الشيخ إبراهيم الذى يحترمه ويناديه بالفم المليان « يا معلم داود » الشيخ إبراهيم الذى يدافع عنه لأن المبذرين إخوان الشياطين .

الشيخ إبراهيم يجلس برقبته الغليظة وكرشه الكبير ، ويحرك حبات المسبحة بين أصابعه المكتنزة ويعرض شكوى الولد العاق من قلة المصروف ، وينطلق فى موعظة طويلة عن الجنة والنار ، ماذا جرى للشيخ الوقور ؟ . . ويندم لأنه لم يعط للشيخ إبراهيم الجنيه الذى يعطيه له كل شهر كتبرع للمسجد ، ويقول الشيخ إبراهيم إن مال الكنزى للتزهى فيقرر بينه وبين نفسه الا يعمل للشيخ القهوة التى يحبها ، خسارة فيه ، هو الآخر يطمع فى ماله ، كل الناس يطمعون فى ماله ويحسدونه ، يعاندون الله الذى يرزقه ، كفره ، ويقول مسعود إن الحكومة قررت أن تأخذ البيوت من أصحابها فينتهره الشيخ :

- أسكت يا كافر . . فال الله ولا فالك

ويخفق قلبه فى رعب ، ويسأل ولده عما إذا كان قد قرأ هذا الكلام فى الجرائد فيؤكد مسعود كلامه ، هل يمكن أن يحدث هذا ؟ . . أية حكومة مجنونة يمكن أن تقوم بهذه السرقة ؟ . . إنهم يتحدثون ليل نهار عن مشكلة المساكن وهو وأمثاله من أصحاب البيوت يحلون هذه المشكلة ، فقط يأخذ بضعة آلاف من كل ساكن ، آلاف لا تكفى لبناء الشقة وتشطيبها ، لا يمكن لأية حكومة أن تفعل هذا ، إبن الحرام يغيظه ، مصيبة كبيرة لو حدث ذلك ، لن يعيش بعدها يوماً واحداً ، هذا لا يمكن أن يكون ، كل شىء من كده ، من عرقه ، من دمه .

- داود . . داود . . العساكر يا داود

ويجرى داود فى الطرقات مطارداً من أولاد ورجال ونساء لا يعرفهم ، ويمسك به العسكرى السمين الضخم ، يسأله .

- إنت داود بيه ؟

فيهز داود رأسه :

- أنا داود بس . . أنا داود السنوسى

ويحدق فى وجه العسكرى ، يجد فيه ملامح المعلم يعقوب ، ويقترب منها مسعود ، يحاول أن يدس يده فى جيب الصديرى فتصرخ تفيده وتلطم خديها ، وتشير إلى سحارة ملابسها

الموضوعة على الأرض ، وتطلب من ولدها أن يترك أباه ويحمل السحارة ، تقول له إن السحارة بها ملابسها الملونة وأنها لم تخلع الملابس السوداء منذ ماتت أخته سنيورة ، وأن أباه لم يطلب منها خلعها ، ويظهر بعض سكان العمارة الجديدة ، ويحملون السحارة ويفرون بها ، وينفلت داود من يد العسكرى ، ويجرى وراء السكان ليأخذ منهم السحارة .

ويجلس داود فى دوار العمدة ، يجلس فى المندرة الواسعة بين كبار أهل البلد ، يستدفىء براكية نار ، والعمدة فى صدر القعدة يخصه بالحديث ، يناديه بالفم المليان بالمعلم داود ، ابن أصل ، لا ينسى أبداً قطع القماش الجديدة التى يحضرها له ولأولاده وزوجته كل عام ، صحيح إنه يشتريها بقروش من وكالة البلح ولكن ما يدرى العمدة بوكالة البلح أو غيرها ، وفجأة يدخل مسعود ، ويدخل موظف العوائد بحقيبته الصغيرة وأوراقه ، ويدخل الشيخ إبراهيم ، ويطلب منهم العمدة الجلوس إلى جانبه فيستغرب ذلك ، ويهم بأن يقول للعمدة بأن هؤلاء أعداؤه الذين يطمعون فى ماله ، ويتجهم وجه العمدة ويحدق إليه :

- إنت متهم يا داود .

ويقول داود دون أن يلتفت إلى العمدة قليل الأصل :

- ليه يا حضرة العمدة ؟ . . كفى الله الشر .
- إنت متهم يا داود

ويبصق فى الراكية ، ويهم بالقيام فيسرع إليه اثنان من رجال البلد ويجبرانه على البقاء فى مكانه ، ويرى فيهما اسماعين ولد الحاج حسنين ونفادى الذى رفض أن يبيع له أرضه ، ويبتعد كل الجالسين من جانبه ، ويبقى هو وحده فى مواجهة الجميع .

وتدخل تفيده بملابسها السوداء وتتجه إلى ركن المندرة البعيد وتجلس متكومة على نفسها ، ويقف الشيخ إبراهيم بقامته المنهدة ، وينطلق فى خطبة طويلة عن نار جهنم والخالدين فيها أبداً ، يهم بأن يقاطع الشيخ وأن يذكره بأفضاله عليه ، ويتجه إليه موظف العوائد ، يجلس إلى جانبه ويعانقه بذراعه ، ويطلب منه ألا يلتفت إلى كلام الشيخ إبراهيم فيدفع بموظف الحكومة بعيداً عنه ، ويقبل ولده مسعود ، ويجلس إلى جواره ويعانقه بذراعه ، ويبقى ذراع ولده حول رقبته بالرغم من أنها تضايقه ، ويدافع مسعود بحرارة عن أبيه ، يقول : إن أباه شقى طول عمره ، وإن كل ما يعمله من أجله هو ، ويسعد داود بابنه المتعلم الذى يجيد الدفاع عنه ، ويقول له : إنه تراجع عن عزمه على حرمانه من الميراث ، ويفتش فى جيبه ليعطى مسعوداً جنيهاً كاملاً أو نصف جنيه فلا يجد فى جيبه شيئاً ، ولا يريد أن يخرج حافظته الكبيرة أمام عيون أهل البلد فينادى على تفيده لتبحث معها عن أى مبلغ لولدهما الوفى المتعلم ، ولكن تفيده تنظر إليه بعينين تسيل منهما الدموع ، وتدس رأسها بين ساقيها ، ويبصق هو فى راكية النار التى تحولت إلى رماد بلون الأسمنت

- أنا مش متهم يا حضرة العمدة . . . أنا لم أرتكب أى جريمة

ويهتز الدوار ، وتتمايل الجدران فيصرخ داود ، يقول إن الدوار كله سيقع ، ويهم بالقيام حتى يمنع الجدران من السقوط فيهجم عليه كل الموجودين بما فيهم العمدة وابنه مسعود ، يكبسون على أنفاسه ويمنعونه من القيام فيصرخ فيهم ، ويلمح بينهم بعض وجود سكان عمارته الجديدة ، يلمح وجه المدرسة التى تحرك عصاها بين الأجساد لتطوله بها ، ويصرخ داود ويصرخ ولا يخرج صوته والشيخ إبراهيم ما زال منطلقاً فى موعظته بوجهه المكتنز المحتقن بالدم ، ويقول إن مال الكنزى للنزهى ، ويتلقى ضربة هائلة على رأسه ، ويجف حلقه ، ويسحب شىء من صدره ، من جسده كله ، يسحب ويسحب ، ويخف جسده وينزلق فى سرداب شديد السواد ، ويزداد جفاف حلقه ، ويضيع داود فى السرداب الأسود الخانق .

- داود . . داود . . داود .

القاهرة : رمسيس لبيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوليمة

سهام بيومى

وصلت قبل الموعد المحدد بقليل ، وحسب الوصف الذى بالورقة ، وعندما وصلت ، تأكدت من كل شىء ، ورأيت البوابة الكبيرة ، ووقفت باتجاهها . كان هناك أشخاص قد تجمعوا أمام البوابة ، ورأيت كلا منهم يمسك بنفس الورقة .

جاءت بعدى سيدة ترتدى معطفا أسودا عتيقاً ، وكان شعرها فاحما تتخلله شعيرات بيضاء ، وجاء رجل طويل بشكل لافت ، وكان يهتز فى حركة غير متوافقة ، وهو يحاول أن يستقيم فى وقفته .

تململ رجل عجوز ، وجلس بجوار الحائط المتصل بالبوابة ، وأسند عصاه إلى الحائط . كنا نتأمل بعضا فى صمت ، وكنت أحاول أن أثبت قدمى داخل الحذاء ، وأخفى جانب مقدمته ، التى تبرز منها أصابع قدمى عند أى حركة .

سمعنا صوتاً بالداخل ، وفتحت البوابة محدثة جلبة ، وأمام كل مصراع منها كان يقف رجلان يرتديان ثياباً متشابهة ، وأشارا لنا بالدخول .

اجتازوا باب المبنى الداخلى ، وهرولنا وراءهم إلى قاعة كبيرة ، غشّى الضوء الساطع فى القاعة عينى ، فأغمضتها بشدة ، وفتحتها ببطء ، ثم أغمضتها وفتحتها عده مرات ، واختفى الرجلان بعد أن أشارا لنا بالجلوس ، وكنا نتحرك فى ارتباك ونصطدم ببعض ، قبل أن يستقر كل منا على أحد المقاعد .

- تدور أعيننا فى القاعة ، تلتقى نظراتنا العابرة وتتقاطع ، دون أن نتبادل أى كلام . كان هناك أشخاص فى ثياب أنيقة واقفون فى كل مكان بالقاعة . فردت ثنيات ثوبى ، وجذبت أطرافه على ساقى ، وأخفيت قدمى خلف قدمى الأخرى ، بينما ظل الأشخاص الذين كانوا بالقاعة وقوفاً ، بعد قليل تبينت إنها تماثيل بالحجم الطبيعى وعليها ثياب حقيقية .

الثريات البللورية ، الشمعدانات المذهبة الضخمة ، الحوائط التى تعكس كل منها لوناً مميزاً ، تداخل الألوان فى الاركان والزوايا ثم الموسيقى الهادئة المنسابة إلى القاعة . غصت فى المقعد ، أسندت رأسى إلى مقعده الوثير ، وأغمضت عينى .

تنبهت على صوت جرس فتحت عينى ونهضت . فتح باب فى نهاية القاعة يفضى إلى قاعة أخرى مستطيلة ، تمتد بطولها مائدة ، تدافعنا إليها بمجرد أن أشار الرجلين . فى نهاية المائدة كان يقف واحد من تلك التماثيل ، وعليه عبارة فضفاضة ، ويده مستندة إلى عصا خشبية .

أثارت رائحة الطعام وصنوفة تقلصا فى أمعائى الخاوية ، وكنت أحشو فمى بما تطوله يدى . قبل أن أستقر على إحدى الحشايا سمعت صوتاً يصدر من نهاية القاعة ، وأدركت أن الواقف ليس تمثالاً بل رجلا حقيقيا .

قال إخوانه ، وقال : إنه سعيد ، وتشرف بوجودهم ، وأن

يعتبروا أنفسهم فى مكانهم ، وأنه ينتهز الفرصة ، وأن هذه بداية ، وأن الأوان قد آن ، وأنه بهذه المناسبة سعيد ، وأن يكونوا سعداء .

بعدها ناول عصاته إلى أحد الرجلين ، وشمر أكمامه ، ورفع كأساً عالياً ، وجلس مكانه .

أمسكت بالشوكة والسكين . وحاولت التقاط الطعام ، لكنه سقط منى . حاولت ان أثبته بإصبعى ، وأنا أنظر نحو الرجل ، لكنه سقط ايضا . توقفت لحظات لا أدرى ما أفعل . أسقطت الشوكة والسكين بجوارى ، وفى تلك اللحظة تطايرت الشوك والملاعق والسكاكين ، واندفعت الأيدى وحشيت الأفواه ، وكانت ملامحه تنبسط ، وهو يبتسم فى هدوء ، كأنما لايلحظ شيئاً .

لم أدر كيف بدأت ، لكننى ، فى اللحظة التى سمعت فيها الصوت ، أخذت أتطلع حولى ، ورأيتها . كانت تجلس فى طرف المائدة البعيد ، وصوتها لايكاد يسمع ، ورأسها يهتز مع تلامس أصابع يدها بكف يدها الأخرى ، فى إيقاع خافت .

أكاد اعرف الكلمات والنغم ، وصوتها يأتى كهدهده بعيدة. توقفت عن الطعام ، ورأيت الرجل الجالس بجوارى وحركة يده الرتيبة إلى فمه تتباطأ حتى توقف . وعيناه عليها . كف الجميع عن الحركة ، والطعام مازال فى الافواه .

كان الضوء المنبعث من القاعة الأخرى يأتى من خلفها ، ويتخلل الشعيرات المتطايرة على رأسها ، ويجعلها تبدو كخيوط متوهجة ، وتنكسر حدة الإضاءه على وجهها الذى بدا صافيا ، ونقطُ النمش تلتمع على وجهها ، وبقعة بيضاء كالزغب المتطاير على شفتيها . تلتقى نظراتنا ، ونتبادل الهمس ، ونظرات الرجل مصوبة إليها ، وملامحه تحتد .

أخذت الرؤوس تهتز مع توقيعها الخافت ، والأنفاس تتلاحق ، وامرأة ضئيلة الحجم تهتز رأسها بشدة مع الإيقاع ، انزلق الإيشارب عن رأسها ، وأخذت جديلتاها الطويلتان تتأرجحان على جانبى رأسها ، ويزداد رأسها اهتزازاً معها ، وهى تنتقل من مقطع إلى آخر مع تغير طفيف فى الإيقاع الذى اخذ يتسارع .

أنت المرأه بشدة ، ودفعت طرف المائده بيدها ، فانزلق جسدها عن الحاشية . نهضت وجسدها كله ينتفض ، وأخذت تحرك رأسها بقوة على الجانبين . تطايرت جدائلها السميكة ، وترنح جسدها ، وكانت تدق الأرض بقدميها ، وهى تدور فى المكان ، وكانت ملامح الرجل تتجهم ، وهو واقف فى مكانه قابضا بيديه على حافة المائدة .

تركنا أماكننا تباعاً وتحلّقنا حولها ، ودوّت فى المكان دقات قدميها . أطلقت صرخه حادة ، وأمسكت بتلابيب ثوبها . شقت الثوب كاشفة عن نحرها وصدرها ، وهى تدور وتقفز . تفككت جدائلها . وتناثر الشعر . تهدل الثوب عن كتفيها كاشفا عن خطوط داكنة وغائرة ممتدة فى جسدها . يهتز ثدياها الصغيران المترهلان ، بينما المرأه التى تشدو تنتقل من مقطع إلى آخر فى إيقاع متسارع ، وهى جالسة مكانها ، وكانت تعترى وجهه تقلصات حادة ، تتماوج على وجهه ، وهو يصر على أسنانه ، ويرسل زمجرة مكتومة .

كنا نقف متلاصقين حول المرأه . نهضت وانضمت الينا ، وهى مسترسلة فى إنشادها ، وكانت أجسادنا تتدافع ببطء ، ونحن ندور حول المرأه التى توالت صرخاتها حادة . تجمّع فى المكان رجال يرتدون نفس ثياب الرجلين ، وأخذوا يرقبوننا ، ثم أخذوا يقتربون منا ، يحيطون بنا ، وعندما رفع قبضته ، وهوى بها على المائدة ، وهو يطلق صيحته ، انقضوا علينا .

كل ما اذكره أننى اندفعت ، وتعثرت بعصا الرجل العجوز عند البوابة ، وعندما نهضت لمحته مازال مكوماً فى مكانه بجوار الحائط ، وأخذت أعدو بكل ما استطيع .

عندما توقفت ، حاولت أن التقط انفاسى ، وشعرت بألم شديد فى صدرى ، ورأيت خطاً غائراً يمتد الى كتفى . . . ورأيت دمى يسيل

القاهرة : سهام بيومى

لحظة دفء

جهاد عبد الجبار الكبيسي

النور الباهت يغمر معالم المدينة . المبانى والطرقات متشحة بالضباب . أنوار الشارع تنفذ من خلال الأبخرة المتكثفة حول مصابيح الأعمدة . نتف الثلج تنهمر كالقطن المنفوش . تغطى الأسطح وذؤ ابات الأشجار . عقارب الساعة وحدها قادرة على كشف الوقت . وبأنه ليس سَحَراً .

تبدى (كوبنهاجن) من إحدى نوافذ الفندق ، عروساً ترفل فى ثوب زفاف أبيض . عروساً هادئة حلوة ، ذات جمال آسر يتوارى أمامه كل جمال .

الوحدة المتحدة بالغربة تعكر الرؤ ية ، تمازج الطعم مرارة . فى أحضان العروس تقلبت أياماً بغير أنيس . بالغربة أتنقل بين معالمها . كنت فى البدء نهما لاستجلاء جسدها ، مبانيها ، شوارعها ، معارضها . كل مايلبث فيها من جماد (لتل مرميد عروس البحر . قاعات التيفولى بحدائقه . شارع ستروغت بأسواقه) حتى إذا أُترعت وخمدت شهواتى المادية ، استيقظت أشواق أخرى تنشد دفئاً من نوع آخر .

ثمة أشياء لاتحل محلها أشياء ، والجسد البارد لا يُدفئه غير القلب النابض . الغرفة مُدفأة ، حقاً . والفندق بصالاته وطرقاته . أيضاً دور العرض ، والمحلات ، والأتوبيسات ، وكل مكان يتواجد فيه إنسان . لكن . ماذا تفعل تدفئة خارجية ، أمام برد داخلى ؟ البرد أحسه فى أعماقى ، لاتصله وسيلة . والنبت الصحراوى لايحيا بالصقيع (الاسكندنافى) حيث الأنهار متجمدة ، مثلما البحر حولها . والروح الشرقية تزور لكنها لاتقيم فى الجسد الغربى .

أعاود الوقوف إلى جانب نافذة غرفتى . أزيح الستارة الداكنة عن زجاجها . للمرة العاشرة يطالعنى ذات المرأى . شارع (كول بيان سنسجاده) ينسرح أمامى ، تحتضنه الأضواء الملونة . كل الواجهات ، على الجانبين مطرزة بخيوط (النيون) الكهربية ، أحرفاً ورسومات . الأمكنة فيه ودور العرض موظفة لدغدغة الغرائز . أفلام ، مجلات مسارح عرض الأجساد و . . وكل شىء فى هذا الشارع أعدّ لمحاورة المتعة ، إلهاب الإثارة . مامن شىء مخبوء . كل مايخجل منه الحس الإنسانى ، من صوت لصورة لحركة ، يتمثّل ملء العين والسمع عارياً دون إخفاء . فإذا تأججت الشهوة وصرخت ، كنّ من يطفئنها ينتظرن عند أرصفة الشوارع الجانبية . آخذات زينتهن كعرائس ينتظرن لقاء عرسانهن .

ينقلن الخطو على الرصيف الهادىء . فإذا تعبت إحداهن ، انزوت لصق جدار تنتظر محتاجاً عابراً . غالبيتهن شقراوات ، تُرهَق العين قبل أن تتخير أجملهن . لكنهن جميعاً يبدن كصور تتحرك ، عارضات جمال حسى لاعمق فيهن . واحدة منهن فقط كان لها هذا البعد ، حين تنظر إليها تشعر بأن جمالها يمتد حتى العمق . يتوازن فيها الداخل والخارج جمالاً . أثار هذا فضولى وأنا أرقبها من نافذتى . تظهر تارة فى الشارع العام ، وتختفى فى الجانبى تارة أخرى .

على طول الأيام التى قضيتها فى كوبنهاجن لم أر فى سمائها

شمساً . كنت شديد الحاجة لدفئها ، فكان ذلك الوجه شمس المدينة الذى خفف عنى إحساسى بالبرد . وكثيراً ، ماتعمدت المرور - وأنا أغادر الفندق فى طريقى إلى مركز المدينة سائحاً - من نفس الشارع الفرعى الذى يحتمل تواجدها فيه . وغالباً ما ألقاها فأبطىء من سيرى ، وأتبادل النظرة معها ، مالبثت هذه النظرة أن اقترنت بالبسمة .

شىء لا أعرف كنهه ، كنت أحسه فى وجهها ليس الجمال وحده ما يشدنى إليها . جميلة . لا تحتمل هذه الحقيقة مناقشة . لكنها ليست متفردة ، الأخريات أيضاً جميلات . فِلمَ يضطرب خفق قلبى كلما واجهتنى عيناها ؟ ماأستطيع تجسيده . شىء واحد : الكبرياء الأنف الذى يشيع فيها كلما افتر الثغر عن ابتسامة .

حدة الثلج المتساقط خفت ، لكن الضباب مايزال يملأ كل فراغ . اللون الأبيض ينبسط فوق الأشياء . تصير المدينة قطة بيضاء . أحس برغم دفء الغرفة بالبرد القارص ينداح فى أعماقى . هذه الغربة الموحشة تتكاثف مع العزلة . تتحول إلى قشعريرة تجتاح بدنى . تنخر عظمى . لابد من دفء نفس . نَفَسُ إنسان . لكنى لا أعرف أحدا فى هذه البلد . وهذه البلدة متجمدة فيها الأشياء . ومابينها من علاقات . حتى النسمات ، والخلاص لايكون إلا بلقاء إنسان . إنسان أتحدث إليه ويتحدث إلى . إنسان ينفض عنى موات مارس الزاحف بصقيعه وزمهريره .

ثانية يمثل أمامى وجهها . وحده أنجذب لتوهجه . أقرر النزول إليها . أتناول معطفى ، أغادر غرفتى ، أخوض وسط النتف الثلجية المتساقطة . ما أكاد أبتعد عن الفندق حتى ألمحها تقف منزوية فى ركن . أتوجه إليها . قبل أن تلتقى عينانا ، تفتر الشفاه عن ابتسامة تحية ، كالعادة . لكنى لا أمضى كالعادة . أتوقف حين أحاذيها . تتسع بسمتها . تتألق عيناها . تعود بجسدها إلى الوراء ! لصق الواجهة الزجاجية ، توسع لى بجوارها . أتباعد عن رذاذ الثلج المتناثر . أقترب منها ، أقف لصقها ، أتأمل هيئتها . صدر الفستان الأحمر يطل من عنق معطفها الأبيض . تاج الشعر الذهبى يحتضن وجها مستطيلاً تمازجت بياض بشرته بحمرة طبيعية . زرقة عينيها تتحدى سماء كوبنها جن بصفائها . أتابع تقلب الأمواج فى بحر العينين الزرقاوين . يتحرك اللسانان يتبادلان كلمات تعارف قصيرة . أحاول أن أقول أشياء كثيرة . فى روحى وحشة ، عجزت أنوار المدينة عن إيناسها . بى رغبة لقضاء الليل بطوله إلى جوارك ، بصحبتك . لكنها ليست صحبة جسد . روحى لاجسدى من تحتاجك . و . . . لكنى أتوقف ، لايكون ثمة مسوغ لهذا الحديث .

حين أنست منها رغبة بتواصل الحديث ، قلت بشفتين ترتعش فوقهما الكلمات :

- معذرة . هل لى أن أعرف المبلغ الذى سأدفعه ؟ .

أجابت والبسمة على وجهها تمرح :

- أتريدنى لساعة واحدة ، أم لليل بطوله ؟ .

ابتلعت غصتى ، تجاوزت حرجى ، همست :

- بل أريد الليلة بكاملها .

تأملتنى . البسمة على شفتيها تستعرض . تضىء جوانب الوجه . سددت عينيها تتأملنى . تنفذ بنظراتها تجوب أعماقى .

- فى العادة آخذ خمسمائة (كرونة) . لكنى لك سأقبل ثلاثمائة فقط .

(صمتت ، ثم رفعت يدها مشيرة) بيتى قريب . هناك .

استلّت يدها من جيب معطفها . أمسكت بيدى . راحتها دافئة . وراحتى باردة . يتناقل الدفء سريعاً . أحس به يدغدغ جسدى . أستريح لهذا الدفء . أضغط بكل برودة دمى على كفها . أتحسس باطن كفها الناعمة . أحتضن أصابعها ، يتصاعد الدفء إلى رأسى يخدرنى . يوقظنى صوتها الناعس يتساءل :

- نمضى ؟ .

بحساب غبى جهلتُ دوافعه ، ونتائجه . خيل لى أن المبلغ كبير . ربما لظنى أنى لا أريد ما يريده الآخرون . غافلاً أن النتيجة لديها واحدة . ضياع ليلة . لا أدرى كيف انفلتت منى كلمة أغبى :

- لكن ؟ .

تساءلت وماتزال كفها الدافئة تسكن حضن يدى . ترفد روحى وجسمى دفئاً .

- ولكن ماذا ؟
أجبتها بصوت أقرب للهمس . والشفتان تتقلصان .

- ألا ترين أن المبلغ كبير ؟

تغيض الإشراقة من وجهها . تتراجع عن شفتيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الابتسامة . تنكمش تاركة ظلالا باهتة . تنطفىء عيناها المتألقتان . أرى الشروق فيهما غروباً . تهمس بصوت أكثر خجلاً من صوتى ، وبنغمة حزن أعمق . لكن الكبرياء فيها لا يغادرها . تردد :

- كثير ؟ كثير ؟ تدفع ثمن أى حاجة فوراً ، ودون لجاجة . فإذا تعلق الأمر بإنسان . بكامله . تساوم على كرونة . هل ثلاثمائة كرونة كثيرة على إنسان .

تتحول يدها قطعة ثلج . تظل بيدى لا تسحبها . يتكثف الضباب فى عينى . يحجب الرؤية . تشع مسام جسدى كل الدفء المأخوذ منها . أغادرها أو تغادرنى لا أدرى بالتحديد . كل الذى أدريه أننى كنت أقف لحظتها وسط الشارع عارياً ، وقد تحولت لقطب يستجمع كل نتف الثلج الحائمة .

العراق : جهاد عبد الجبار الكبيسى

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه القصص

○ ثلاث صور للبيع	محمود جمال الدين
○ الأنتوبى وحماره والطوفان	فوزى عبد المجيد عمر
○ المسافر	إبراهيم فهمى
○ السّبّة (الكويت)	اسماعيل فهد اسماعيل
○ دائرة وتماس (الكويت)	محمد مسعود العجمى
○ كديمة (الكويت)	سليمان الشيخ
○ الصفرى	سعيد سالم
○ الصفعة	سمير الفيل
○ الطرق على الحجرات الأربع	هناء فتحى
○ هذه هى القنبلة	ليلى الشربينى
○ ميعاد الساعة ١٢	حنان أبو السعد
○ خمس رؤى تشبه الحقيقة	محمد كشيك
○ صفحات مبعثرة	أحمد رؤوف الشافعى
○ جنة الأمطار	فاروق جاويش
○ رابسودية على لحن الجسد	عبد ربه طه
○ نخلة الحاج إمام	سوريال عبد الملك
○ صفط تراب - نيويورك	محمد حمزة العزونى
○ الطير البرى والوردة الحجرية	يوسف فاخورى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هدى يونس | العائد

استطاع إقناع أمى بهدم البيت ، وبنائه على الطريقة الحديثة . وكان بيتنا مميزا بالقرية ، ورثه أبى عن جدى . ولكن جاء وقت ظهور موضة البيوت المشيدة بالأسمنت والحديد المسلح ، فضاعت شهرة بيتنا وسط بيوت من سافروا إلى دول البترول ولذا صمم أخى على هدمه . واعترضت أمى فى البداية ، لأننا لانملك أموالا تفيض عن الحاجة . أقنعها أخى بأن البيت القديم من طابقين ، وسوف نشيد بثمن الأخشاب والطوب والأنقاض طابقا واحدا ومميزا عن جميع بيوت القرية .

ولذا وافقت أمى أخيرا . وتم الهدم . ثم بيعت أخشاب السقف والأبواب والشبابيك . عند كل صفقة بيع تجلس أمى على جزء من جدار لم يهدم ، تنظر بعينين مذهولتين وحزينتين دون أن تنطق حرفا ، ووسط موجة البيع احتفظت ببعض ألواح من خشب السقف والأرضية اختارتها بعناية .

وهذا كل ما خرجت واحتفظت به من البيت القديم .

أساس البيت القديم كان عميقا امتداده داخل الأرض مثل ارتفاع طابق على السطح . عندما شيد أساس البيت الحديث كان بنفس عمق القديم .

ثم شيدت الجدران وانتهى كل ما نملكه من ثمن الطابق القدامى .

ولذا لم نستطع إكمال سقف البيت ، أو شراء أبواب وشبابيك .

لم نجد حلا لوضعنا هذا ، بيت لم يكتمل ، والشتاء على الأبواب . لجأنا إلى الداخل حيث الحجرات المخصصة لتربية الدواجن . أعددنا حجرتين للمعيشة . وسافر أخى إلى الخارج كى يجلب لنا أموالا ، مثل من سافروا بالقرية .

طالت غيبته ولم نعرف عنه أخبارا .

طلبت أمى من تجار القرية أن يرسلوا لها صبيا يصنع لها « صندرة » .

أحضرت الألواح التى احتفظت بها وبدأت تشير على الصبى أن يقطع لها الأخشاب بمقاسات حددتها ، استمر العمل لمدة أسبوع ، تطلب من الصبى ، وهو ينفذ حتى وجدنا « صندرة كبيرة » تملأ ثلث الحجرة . اختبرت أمى متانتها جعلتنا جميعا نقف على سقفها . ضحكت عندما تأكدت من متانتها وجمالها أيضا .

قالت : سنحفظ داخلها أوانى اللبن الفخارية ، حيث نكون بذلك فى مكان نظيف وأمين . أما السقف فنضع عليه « حلل النحاس »

أعجبنى شكل الصندرة . وألوان الخشب بعضها مدهون بلون سقف البيت القديم والبعض بدون دهان ، ورغم ذلك كان شكلها جميلا وبسيطا .

لكن عدم إكمال البيت يحزن أمى . . أجبرت على بيع قطعة

من الأرض الزراعية التى نملكها لإكمال البيت . أصبح من جديد بيتنا مميزاً

مرضت أمى . ذهبنا إلى طبيب المدينة . وأخبرنا بأن المرض قد تمكن من جسدها ، وليست هناك مقاومة . رجوناه أن يبحث عن علاج يحمى أمى من مرضها . كتب علاجاكثيرا . بحثنا عن الدواء . وأحضرناه لأمى . وظلت مريضة لم تتحسن حالتها . ذهبنا إلى طبيب آخر . . وبعد الكشف عليها لم يكتب غير صنفين من الدواء ، بعد أن اطلع على قائمة الدواء الأخرى . دخلت حجرته ثانية أطلب كتابة دواء آخر ، أخبرنى بأنه إذا لم تحدث استجابة لخلايا جسم أمى للدواء ، ونزول كمية الماء المختزنة ، فهو لا يملك شيئا آخر . والأمل عند الله .

لم تطل فترة مرضها ، وتركتنا جميعا إلى الأبد .

بعد أعوام لا نعرف عددا لها . عاد أخى من الخارج ، وأحضر معه سيدة أجنبية قال : إنها زوجتى . كانت جميلة . لم تحدثنا فى شىء ، رغم معرفتها بكلمات لغتنا ، كانت حريصة الا تحتك بنا . وأما بالنسبة لأخى فهى سيدته . تحدد له ميعاد طعامه ، وأى الملابس يرتدى .

عندما انبهر بالبيت ، ونظامه ، قال لها : إنه تصميمى أنا وتخطيطى .

نظرت إليه ، وكأنه يقول كلاما تافها ، وقالت : إن تخطيطه فى غاية السوء والقبح .

كنا نود أن يدافع عن منزلنا . ولكننا فوجئنا بصمته .

مرت الأيام عادية . وذات يوم وجدنا أخى وزوجته قد تركا القرية . ثم عادا ثانية بامرأتين كبيرتين فى السن ، ويشبهان إلى حد كبير زوجته .

قال لنا : إنهما أقارب زوجتى .

كانت حركة السيدتين متوترة وسريعة ،لم تتركا جزءا من البيت إلا وفحصوه كما لو كانتا ستشتريانه . . مضى يومان وتحولت عملية الفحص إلى تغيرفى نظام البيت ، حتى جاء اليوم الذى لم نستطع فيه تحمل رؤية هؤلاء ، عندما تقدموا إلى « الصندرة » وبأيديهم قطع حديدية باقية من سقف البيت الحديث ، وانهالوا عليها تكسيرا . أمرناهم ،أنا وإخوتى بالبعد عنها ، ولكنهم رفضوا . جريت إلى أخى أبحث عنه فى الشقة الحديثة ، أبلغه بالخبر ، وأحكى له عن الصندرة التى شيدتها أمه بكل الحرص قبل وفاتها . وقف عاجزا وقال بيأس : ماذا أفعل ؟

قلت وأنا أتفجر بالغضب : إنه بيتنا . وهؤلاء أغراب عنا . وأنت الذى أحضرتهم .

قال : - ليس بيدى،الأمر أمرهم .
- ماذا ؟
- كما قلت !

رأيته يبكى ولعابه يسيل من فمه . . تحول شكله إلى مخلوق لا يمت لنا بصلة ، ضعيف ، وتائه النظرات ، وغير واع بما يقال أو يدور حوله .

تركته وجمعت إخوتى الصغار فى محاولة لإيقاف هؤلاء الأغراب عن تحطيم « صندرة أمى » . . . صرخنا فى وجوههم ، وأحضرنا كل ما نستطيع حمله من عصى وفئوس صغيرة وجدناها ، مهددين إياهم إذا لم يكفوا ، ويبعدوا عن « الصندرة » سنستدعى أقاربنا ، وأهل قريتنا ، لطردهم من منزلنا . تراجعوا عن « الصندرة » ولكن بعد أن شوهوا الأجزاء الخارجية لها

حاولنا أن نعيدها إلى شكلها الأول . وتفرقنا فى أنحاء البيت نبحث عن قطع خشب متبقية نستعيد بها شكلها الأول .

هدى يونس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سامى فريد

الركض على حافة الأفق

تفاجىء الشمس قريتنا وهى ما تزال تتقلب فى نومها لم يفارقها بعد وخم الليل ، تتسحب من خلف شجرة أم الشعور الحزينة المنكفئة على ماء الترعة الساكن ، لا تريد أن ترفع وجهها عنه ، تكتفى بهز رأسها مع الريح بينما أطراف جدائلها ترتعش على صفحة الترعة ، تتعلق بها بعض الذبابات الهائمة ، وتبحث تحتها صغار الأسماك عن شىء تأكله .

تتسلق الشمس نخلة عبد العاطى وتقفز فوق وابور طحين الحاج سباعى . فتبدأ البيوت تفتح أبوابها وتتكتك كباسات بوابير الكيروسين تحت غلايات شاى الاصطباحة الأسود . ويدور الطنين تحت الأسقف يطرد آخر أنفاس الليل ، وترتفع دمدمات الكلام ؛ وتخرج من الأبواب والكوات إلى الحوارى ، ومعها رجال ونساء وأطفال يتبادلون السلام والتحايا ، فتفرد الشمس جسمها الدافىء على الأجران ، والأسطح ، والحيطان ، وتزحف وتفرش كل الأرض ، وتغطى الشجر والزرع ، والناس ، وكل شىء .

حلوة هى الشمس ولا صوت لها . لكن قلبه له صوت ، وصوته لا يسمعه أحد غيره . يتوه الصوت فى زحمة أصوات النهار . يصرخ قلبه باحبك يا صباح . باحب . . ي . . ب . . ك ، ولا تسمعه . . يقف أمامها فى القطار منكس الرأس ، تكاد كتبه تسقط من يده . يرفع إليها وجهه . وجهها هى أيضا منكس تنظر إلى قدميها . يملأ عينيه من جمالها . . يمد أصابعه . تلملم شعرها . يحتوى وجهها بين كفيه . يميل عليها . يحتضن رأسها فى صدره . يملأ رئتيه من رائحة شعرها البكر العفى ، ويذوب فى جلال اللحظة . تدمدم عجلات القطار فوق القضبان ، وكل جسمه ينتفض . تلوح لافتة المحطة من بعيد . ينتهى الحلم . يتأخر ، ويفسح لها مكانا لتسبقه إلى النزول . تأخذ قلبه معها ، وتختفى به بين زحام المحطة . تبحث عيناه عنها . تلمح طرفا من شالها الأحمر ، وهى تهبط آخر درجة إلى الشارع العمومى وتذوب فيه . يصمت الوجود من حوله ، وتتحول الدنيا كيانا أصفر ، باهت الملامح ، بلا معنى ، فيحمل وحشته داخله ، ويمضى متلفعاً بحزنه ، على أمل أن يراها آخر النهار .

كان ساهماً حين جلسنا أصيل ذلك اليوم فوق سطح داره ، نرشف من كوبى الشاى أمامنا ، وبرد أول الليل يعلو تحت أقدامنا ، ويطوف برأسينا ، فنطبق أصابعنا المرتعشة حول كوبى الشاى الساخن ، بينما راح هواء الليل يتحسس آذاننا بأصابعه الباردة ، فيرتعش كل جسمى . كنت أعلم أين تسرح نظرته ، ولم أكن أنوى أن أقطع عليه شروده ، فمكثت صامتاً ، أقلب الأمر كله فى فكرى وأتحين اللحظة المناسبة لأفاتحه فيها قلت بعد فترة : « الشمس نزلت والدنيا سقعت . . » لكنه لم يسمعنى . أضفت بعد قليل : « ننزل تحت أحسن » .

قال : « هه »

قلت : « ننزل »

قال غائبا عنى : « آه . . ننزل » . .

كنت أريد أن أحكى له ما سمعته تلك الليلة فى دكان فرج الحلاق ، وما راح يرويه لنا الفى سلامة ، وهو يقسم برأس المرحومة أمه ، أنه صحيح ، ليثبت للرجال صدق روايته .

هز الرجال رؤوسهم منكرين أول الأمر ، ثم لمعت عيونهم ببريق التصديق فترة ، ثم سكنها الرعب بعد ذلك . توقف المعلم موسى عن لف سيجارته . أعادها إلى علبة دخانه الصفيح . أغلقها ، ووضعها فى جيب صدريته ، ثم هب واقفا . طنت جحافل الفراشات والبعوض حول الكلوب فى دكان الحلاق . ثم سقط بعضها داخله ، فقمنا لننصرف ، وقد أخذ الخوف يتسلل من تحت ملابسنا . مضينا متقاربين أول الطريق ، نكاد نتلاصق ، ثم أخذنا نستحث الخطى حتى بدأنا نتفرق ، متوجهين كل منا إلى داره فأسرعنا نلوذ بالفرار ، وقد رحنا نركض دون أن نتبادل كلمة واحدة .

كان الهواء يلفح أذنى ، وهفهفة جلبابى تحجب عنى أى صوت ، إلا صوت دقات قلبى ، التى كنت أسمعها واضحة داخل رأسى ، غير أننى استطعت أن أسمع خلال ركضى صرخة الشيخ جاد الحق ، عندما سقط بجسمه الثقيل فى منتصف الطريق إلى داره .

توقفت لحظة أستمع . ولما لم أسمع سوى صوت الريح واصلت ركضى ، وقد رفعت ذيل جلبابى فى كفى ، وانطلقت دون أن أحاول النظر خلفى . قلت له : «قم بنا نتمشى لحد عندى ، واحكى لك هناك» فقام معى .

كان المصباح يتأرجح فى باب المسجد يقاوم الانطفاء ، وهواء الليل يلعب به ، فترفض بقعة الضوء تحته ، وتمتد الظلال طويلة حوله فى كل مكان .

وقف الشيخ إبراهيم تحت المصباح ، ورفع كفيه خلف أذنيه ، وراح يؤذن لصلاة العشاء ، وأمامه مساحة من الفضاء المظلم بلا نهاية ، وظله يهتز تحت قدميه . همس بالفاتحة ، ثم مسح وجهه ولحيته بكفيه ، وانسحب إلى الداخل ، يعبث بحبات مسبحته ، ويتثاءب فيما هو يسند جسمه المتعب إلى خشب المنبر . مسح عينيه بظهر يده وقرفص ينتظر المصلين الذين بدأت أشباحهم تظهر من بعيد ، فى حين تراجعت ظلالهم خلفهم ، وراحت تقترب منهم ، فيما هم يقتربون من باب المسجد .

مزقت صرخات صباح سكون الليل ، ولفت بيوت القرية التى تستعد للنوم فأطارت النوم من عينيها . قفز الرجال فى فراشهم ، واختبأ الأطفال فى أحضان أمهاتهم ، وتمتم شيخ عجوز بالمعوذتين . .

كان محمود أول من وصل إليها من القرية . .

قالت وكل جسمها ينتفض فى حضنه : «شفته يا محمود . . شفته»

مسح بكفه فوق شعرها فى حنان ثم ضمها بقوة إلى صدره فاستكانت فيه . .

كانت الحكاية حديث كل الناس فوق المصاطب وداخل كل البيوت وعلى المقهى فى أول البلد . وقال بعض القادمين من البندر : إنهم سمعوها هناك أيضا .

فتحت بنت صغيرة ذراعيها على آخرهما تصف للبنات المختبئات داخل خوفهن البرىء طوله . وعرضه ، وضخامة كرشه . ووقف رجل أعجف العود يحكى للرجال من خلف عينه المكسورة ، وقد رفع أصبعه أمامه ، وأداره فى الهواء عدة مرات ، كيف أنه رآه معصوصا مثل عود قصب ضربه السوس .

استعاذ الرجال بالله من الشيطان الرجيم وقاموا واحدا بعد الآخر يبحثون عن مداساتهم يستعجلون العودة إلى دفء البيوت قبل أن تسحب الشمس نورها ، وتترك القرية تغوص فى الظلام والخوف . .

منذ تلك الليلة التى صرخت فيها صباح انقطع السهر من كل دروب القرية ، وماتت ليالى الخريف على عتبات الأبواب ، وفوق أسطح البيوت ، وفارق الدفء ، عروق المحبة ، فأقفرت حلقات السمر تحت المصابيح التى باتت تسهر وحيدة ، ترتعش عند كل هبة نسيم ، فى تلك الليالى الكثيرة الخاوية التى مرت على قريتنا . وراح الخوف يدب بقدمه الثقيلة وحيدا فى الحوارى المقفرة ، فتسمعه كل الآذان المشرعة فى الظلام ، تتسمع وقع خطواته المقتربة حتى تبتعد لتبحث لنفسها ، تحت الأغطية المحكمة من حولها عبثا عن شىء من الأمان ، فيما تبقى لها من سواد الليل الطويل .

نامت عيون كل القرية ، ولم تبق مفتوحة إلا عيون دكان شندى لا ترمش أمام الخطر . جلسنا على الدكة ، يقفز الكلام بيننا من فم لفم ، لا يخلو من رعشة القلق ، ورغبة فى العودة ، تؤخر دورها فى الإفصاح عن نفسها ، حتى يبدأ الغير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال محمود : إنه لن يهدأ له بال حتى يعرف حقيقة ما يجرى فى البلد . هز الرجال رؤوسهم مؤيدين .

خرج شندى وفى يده « خمسينة » تناولتها منه قهقه ساخراً ، فرنت فى الخلاء الساكت تلك الضحكة التى كنت أكرهها ، وأشم كلما سمعتها رائحة عفن الموت « قال محمود ونحن عائدان من البندر : « حرام عليك . . الراجل غلبان ومتدارى فينا » .

رفعت حاجبى منكرا ، فيما أنا أنظر إليه . ومضينا نقطع طريقنا بين الحقول تحت شمس كانت قد أخذت تفقد سخونتها باقتراب المساء .

سدد شندى نظرة من عينيه اللتين لا تجفان أبدا إلى سواد الليل قائلا : « ما عفريت إلا بنى آدم » .

قلت أغيظه « ما قلناش لسه انه عفريت . . عرفت منين » ؟

قال متحديا : « البلد كلها بتقول . . وبتقول كمان إنه طول النخلة ، وما حدش فى قوته » .

قال صوت مرتعش من الجالسين : « . . ربنا أقوى منه »
ردّدت خلفه بقية الأصوات الواهنة بحماس « ونعم بالله » . .

أحكم شندى معطفه القديم حول جسمه ، ووقف مترددا لحظة ، ثم استدار داخلا إلى الدكان . .

لم يكن أحد منا يعلم على وجه اليقين من أين يأتى شندى ولا متى بالتحديد . . لكننا مازلنا نذكر أننا وجدناه ذات يوم بيننا ، يسأل كل من يصادفه ، إن كان يعرف مكانا يستأجره يصلح دكانا ، يصنع منه لقمة عيشه ، وينام فيه أيضا فى آخر النهار .

كنا نشترى من دكان شندى كل ما نحتاج إليه من دخان ، وسبرتو ، وخمسينات الكونياك ، وحبوب السهر والقوة ، وألم الأسنان والأعصاب . حتى كيروسين المواقد الذى كان يملأ به زجاجات الخمر الرخيصة ، التى كان يرصها صفوفا فوق الرفوف الخالية ، إلى جوار قطع صابون الغسيل البيضاء الجافة ، التى كانت تلمع فوقها بلورات البوتاس بوضوح فى ضوء الشمس .

تذكرت شندى فيما أنا عائد ذات يوم من البندر فى يوم عطلة . كانت الساعة تقترب من الحادية عشرة . وكنت قد قررت فى لحظة أن أغير طريقى ، فأدخل البلد من غربها مجتازا مصرف شيحه ، وغرزة جمالات ، مارا بين أرض السوالم وأرض يونس بك .

رفعت عينى عن الأرض ، قبل أن أترك الطريق الرئيسى ، فخيل إلى للحظة أننى لمحت شندى يقف هناك مستندا إلى إحدى الشجرات ، بجانب الطريق ، وتصورته يرفع يده مشيرا إلى يناديني . رفعت ذراعى أشير إليه لكنه كان قد اختفى . أنزلت كفى أدارى بها عينى من ضوء الشمس ، ووقفت أدقق النظر . أسرعت إلى الشجرة ، ودرت حولها فتأكدت من أنه مخلوق هناك ورأيت على البعد حمارا يهبط إلى أحد الحقول منفرداً ، فابتسمت ساخرا من تهيؤاتى وأدركت أن السبب هو أننى لم أنم جيدا ليلة الأمس ، التى سهرتها قلقا أفكر وأدخن ، ثم قيامى مبكرا اليوم لقضاء مشوار فى البندر .

فكرت للحظة أن أمر على دكان شندى أتأكد من وجوده هناك ، وأشترى منه فى الوقت نفسه علبة من الدخان .

كان شندى كعادته منهمكاً داخل دكانه يرتب بعض الأشياء ، وقد انحنى خلف البنك ، فلمحت حزام معطفه فوق ظهره .

قلت وأنا أقترب أناديه : « صباح الخير يا عم شندى »

رفع الرجل رأسه فى بطء ، ممسكا ظهره من الألم ، وبربش فى النور : « مين »

قال وهو يخرج من خلف بنك دكانه إلى نور النهار : « صباح الخير »

لم أكن أنوى الجلوس عنده ، أو التحدث إليه ، لكن دفء الشمس أغرانى بالخمول .

سحب الرجل صندوقا خشبيا متسخا ، أسنده إلى ضلفة الباب ، وأشار لى لأجلس فجلست ، وسحب صندوقا آخر الصقه بجوارى ، وجلس فوقه .

انحنى للأمام قليلا ووضع كفيه فى حجره . أخرجها بعد فترة ، وصفق بهما وهو يهز ساقيه ، ثم مال نحوى قائلا وهو يغتصب الابتسام : «بتكرهونى ليه» .

فاجأنى سؤاله ، فالتفت نحوه منزعجا

ردد كمن يؤكد لنفسه وقد راح ينظر للأرض أمامه . أيوه . . أيوه . .

أردف بعد قليل بصوت منخفض محدثا نفسه : «عشان أنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غـريب .. مش من البلد » أحسست بأصـابعه تلتف حـول ذراعى بقوة لم أتوقعها . حتى كدت أصرخ من الألم .

« مش كده .. قول .. مش كده ؟»

أرخى أصابعه الملتفة حول لحم ذراعى قائلا وقد هدأ انفعاله أيوه أنا غريب صحيح .. عشت غريب وحاموت غريب .. بس أنا عشت كثير ، وشفت كثير ، ولفيت أكثر وأكثر ..

أضاف وهو يسرح بنظره بعيدا ينظر إلى لا شىء . أنا كنت غنى قوى .. غنى قوى .. قـوى .. ثم طرقـع بأصبعـه فى الهواء : وصوب .. لقيتنى هنا .. »

« لكن .. » قـال وهـو يلكـزنى بـظاهـر كفـه متضـاحكـا « قول .. لى ..

التفت إليه مستفسرا . قال :

« هو أنت بتحبها قوى »

لم أفهم .

أضاف وهو يغمز بعينه المبتلة دائما :

«بتحبها قوى يعنى .. »

قلت محتدا : «هى مين يا رجل انت »

قال كمن يعرف كل شىء « إهييه »

أحسست بكـراهية الـدنيا تتجمـع داخلى فى لحظة نحـو الرجل ، وتتحول بصقة كبيرة فى فمى تريد أن تخرج .

أضاف موضحـا : « ما انت عـارف .. يعنى بتحبها هى أكثر . والا صاحبك أكثر »

بدأت الأمور تتضح لى ، وفهمت أنه يقصد أحمد وصباح ياغتتنى الحقيقة فيما يشبه الصدمة ، فوجدتنى أقف عاجزا عن الكلام ، بينما راح هو يتابعنى بنظرة انتصار ساخرة ..

استدرت أواجه الرجل الجالس ، يشرع فى الابتسام . لم أدر ماذا أفعل .

ترددت فترة أمامه ثم انطلقت أسرع الخـطى ، داخلا إلى القرية ، وفى أذنى راح يتصاعد صوت كالطنين ..

جلس الولد عدو الشمس الذى لا يرى إلا فى الظلام خلف قاعدة الجسر يرتعش من الخوف والبرد ، وقـد أحس أن قلبه دجاجة مذبوحة داخل صدره .. كنا قد اتفقنا على أن يتعشى عنـد واحد منا فى كل ليلة ، ثم يخرج ليراقب الأحـوال فى الليل ، ويعود ليخبرنا فى الصبح بما رآه .

بعد الليلة الأولى جاء الولد إلينا ، وقال إنه لم يلاحظ أى شىء ، وفى صباح اليوم التالى تأخر علينا فذهبنا إليـه . كان مستلقيا على ظهره ، وقد انثنت إحدى ساقيه تحته راحت عيناه تنطلقان بثبات إلى السماء البعيدة ، فى حين استرخت إحدى ذراعيه إلى جواره ، وامتدت الأخرى بعيدا .

كان فمه مفتوحا فتصورت أنه كان يريد أن يقول شيئا قبل أن يموت ، أو لعله أراد أن يصرخ ، وكان على وجهه الشاحب البارد أثر لأظلاف حيوان كمن دهسته جاموسة .

شـاع الخبر فى البلد ولم يسفـر التحقيق عن شىء ، لكننا تعرضنا لبعض اللوم واتفق الجميع فى النهاية على أنه القضاء والقدر ، ثم نسينا المـوضوع ، وعـدنا نمـارس حياتنـا بشكل معتاد ، حتى سمعنا الصرخة للمرة الثانية . نفس الصرخة التى سمعناها فى المرة الأولى ، فانطلقنا نستوضح الخبر ..

كانت صباح وحدها على أول الجسر المفضى إلى البلد ، وقد وقفت مهوشة الشعر ممزقة الملابس ، تستر صدرهـا بكفها . أشارت جهة الغـرب ، وقـد امتـلأت عينـاهـا بـنظـرة رعب مستحيلة ، فانطلقنا نعدو إلى حيث أشارت حتى بلغنا شاطىء الـرياح ، لكننى لمحت تحت قـدمى شيئا تبينت أنـه معـطف قديم ، فتخلفت قليلا عن الرجال ، وانحنيت ألتقـطه قلبته وشاهدت الحزام القصير على ظهره . بعد لحظة سمعت صوت الرجال الذين توقفوا لانتظارى ينادوننى . أسقطت المعطف من يدى ، وأسرعت ألحق بهم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت البلد كلها قد خرجت تنتظرنا بعيون تقاوم النـوم ، وقد زادها الترقب اتساعا ، ولمعت فيها الرغبة فى معرفة حقيقة ما يحدث .

قال الشيخ إبراهيم والناس تتأهب للعودة إلى دورها ، إن خروج البلد كلها الليلة ليس صدفة ، وإن وراءه معنى يعلمه الله وحده ، لكنه يستطيع أن يؤكد أننا من الليلة نستطيع أن ننام مُرتاحى البال .

هز بعض الرجال الذين يحيطون به رؤوسهم مؤمنين على كلامه ، ومضى الجميع يستحثون الخطى إلى بيوتهم .

كـانت الشمس قد بـدأت تجمع ضوءها الـوافى من فوق الأسطح ، وقمم الأشجار وتراب الحوارى ، وتتأهب للرحيل فتترك خلفها ظـلالاً باهتـة طويلة ، وراحت قـريتنا تمـارس طقـوسها اليـومية ، استعـدادا لاستقبال الليـل الداخـل من الغـرب .. قلت لنفسى بعـد قليـل تغمض الشمس عينهـا

الواسعة ، فيسقط الظلام على القرية ، فى تلك اللحظة خيل إلى أننى رأيته يركض عند حافة الأفق الغربى ، وقد شمر جلبابه ، فبانت تحته ساقان ممتلئتان شعراً كقوائم الحيوان ، وقد بدا لى واضحا أنهما تنتهيان بحافر كحوافر الماشية . . أسرعت أركض خلفه بكل ما أستطيع من قوة ، مجتهدا أن ألحق به قبل أن تختفى الشمس رأسها خلف الأفق .

القاهرة : سامى فريد

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه القصائد

○ الثمار تغربلها الريح	فوزى خضر
○ مدينة الحكماء	محمود مختار الهوارى
○ بلاد	محمد أدم
○ اغتيال	صلاح والى
○ انطلاق	محجوب موسى
○ أشواق رحلة العودة	محمد صالح الخولانى
○ البنفسج صار نخيلا	علاء عبد الرحمن
○ يرحل البشاروش خريفا	عبد المنعم كامل
○ رحلة	د. سامح شريف
○ استطلاع النبوءة	مفرح كريم
○ السابعة	سيد محمد سليمان
○ سيمفونية طائر	عباس محمود عامر
○ سأم	محمد حسن الأعرجى
○ الظل	عبد اللطيف أطيمش
○ فى ذكرى الشاعر محمود حسن اسماعيل	شوقى محمود أبو ناجى
○ سيرة جرح لايندمل	حسين على محمد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تهافت الروّاة وهوان السيرة على الشفاة

أحمد دمرداش حسين

١

وقفت العجوز معتمدة عصاها بوجهها المغضن وشعرها الأشهب الذى تحوّى فوق رأسها فى كبرياء ، وراحت تدير فى أبنائها الجالسين فى خشوع تلك العيون البراقة التى تكسرت عليها موجة الزمن وبصوت راجف ، لكنه مشوب بنبرة متوعدة تساءلت :

-- أما زال الصغير يصر على عدم إحياء الذكرى ؟

وبعد أن ازدادت إطراقته المحدقة بالدوائر الأرجوانية للبساط ، رد الإبن الكبير بنبرة خافتة .

- يبدو أنه نسى أباه

-- ودون أن تلتفت إليه مضت بخطوات متمهلة صوب المقعد الفخيم الذى يتصدر الغرفة ، وهى تجاهد كى تبدو مرفوعة الرأس . وعندما هم الكبير بمساعدتها أزاحت بعصبية ساعده المدود وهى تتمتم بشفاه تكاد تكون مطبقة .

-- لست فى حاجة لأحد .

وفى عناء حاولت بكل ما تبقى من احتمال ألا تنبىء ملامحها به ، استقام ظهرها على مسند المقعد ، ثم دقت الأرض بعصاها عدة دقات ، ثم زعقت بصوت شاخت نبرته :

-- أذكروا الراحل .

واستخلص الإبن الكبير عينيه من الدوائر الأرجوانية للبساط التى كانت تهمس إليه بشفاه زوجته :

(خاطب العجوز كى تزيد راتبك . خطيب «مفيدة» يتعجل الزواج ، والفضيحة توشك أن تدق بابنا)

ثم ردد وعينه مغرقة فى التوسل .

-- كان كريما يقرى الضيف ويغيث الملهوف ويعين على نوائب الدهر .

وقال الإبن الثانى وأصابعه البضة المثقلة بالخواتم الذهبية تتبادل العزف على حبات المسبحة ، بينما عيناه تنضحان بحزن مصطنع يشع منه الملق .

-- كان صوّاماً قوّاماً .

وشعر الثالث بحشرجة رئته العليلة تنساب عبر سترته البالية ، وتعبر فضاء الحجرة لتحط على الستائر السميكة ، والمسدلة منذ نعومة أظفاره على تلك المصاريع التى تحجب الهواء النقى عن أنفاسه المشوقة وبعد أن التقط من خلال شهقة ذات صفير حفنة من الهواء الحبيس من زمن بالحجرة . راح يردد بأنفاس متعبة ومتلاحقة .

-- كان فى الحرب العوان ، غير مجهول المكان . . . يطعن خصمه وهو يقظان الجنان .

وفور أن هدأ لهاثه رمقته العجوز بنظرة مزدرية أضفت عليه المزيد من الشحوب .

كان وجه الرابع ساهما وهو يلملم أطراف جلبابه حول فخذيه فى ارتباك ينم عما يعانيه إزاء عناد ذاكرته التى تأبى أن تمد لسانه بتلك الكلمات التى تشنف آذان العجوز . إنه فى حيرة من أمر ذلك العناد الذى يحط على ذاكرته ولسانه كلما طوقته خيوط الصمت النازفة من هذه الجدران ! فهناك بين عيدانه الخضر المتمايلة على إيقاع دُف النسيم ، يسر له همس حفيف النورات العطرة بما يعوزه من بيان ، وتكفى نظرة حانية يكفكف بها أنين ورقة ملتوية بالألم لتسعفه على الفور ، تلك الذاكرة التى تعانده الآن.وعندما أحس بفحيح نظرة العجوز يتعجله بينما ذاكرته مازالت سادرة فى عنادها . هتف بصوت يخنقه الارتباك وقد احمر وجهه .

-- كان كل شىء !

وعلى الفور صفعته العجوز بلفظة جارحة .

-- جاهل .

ثم تناولت المفتاح المعلق حول رقبتها ، وفى تؤدة تستغرق وقتا لايكاد ينتهى راحت تفتح الصندوق الراقد بين فخذيها ، والمزين بنقوش مملوكية مازالت خطوطها ضاوية كأنها حفرت بالأمس ، وتناولت منه صرة من المخمل الأسود ، ثم أومأت إلى الكبير الذى هرع إليها بعيونه المتوسلة أبدا ، وفى انحناءة ممتنة تسلم منها الصرة ، ثم استقام وظل شاخصا إليها ، بينما شفتاه ترجفان دونما صوت ورشقته العجوز بتلك النظرة الدالة على نفاد الصبر ، فاستدار على الفور عائداً ، والدوائر الأرجوانية مافتئت تئز فى رأسه بشفاه زوجته .

هرع الثانى صوب العجوز ، وأخذت راحته الراعشة بالنهم تلاحق الصرة المتأرجحة فى تلك الراحة التى تصر فى كل ذكرى على ابتزاز كل الجشع المخبوء بين جنباته . ومشت فى ملامحه دماء الوحش الذى زرعته بأعماقه ، منذ كان صبيا ، بتلك العصا التى طالما رآها غاصة بالأنين الصادر من بين أسنان خدام الأرض المتأججة ظهورهم على وقع ضرباتها الكاوية . وحتى الخادم الأمين الذى بذل عمره فى رعايتهم طوال سنى الطفولة بفعل إخلاصه الفطرى ، والذى كان يبهرهم بحكايات أجداده البواسل الذين تفتتت جماجمهم تحت رخات بارود الأجانب الطامعين فى الضيعة ، رآه مشدوداً من عنقه كالكلب إلى الجميزة الرابضة تحت نافذة العجوز . وكلما رددوا على مسامعها فى سذاجة نتفا من حكاياته هرعت إلى النافذة صائحة والحمرة تنهش وجهها (يابن حواء البسالة لا تنجب كلاباً) . ومن يومها أصيب الخادم بخرس لازمه حتى وسّدوه جذور الجميزة ، ثم دثروه بالثرى . ومنذ دفن الخادم حرمت العجوز على نفسها وعليهم ثمار الجميزة .

وعندما أحست العجوز برذاذ وحشيته التى فاضت بها ملامحه يدمى عينيها ، أفلتت الصرة من راحتها لتتلقفها الدوائر الأرجوانية للبساط ، وهو خلفها يحبو على أربع فى دبيب له وقع تسلّل الضوارى .

تناولت العجوز الصرة الثالثة التى بدت غير ممتلئة مثل الأخريات ، وشبكتها فى طرف عصاها الراجفة برعدة قبضتها ، ثم صوبتها إلى صدر الثالث العليل الذى تردد برهة بتأثير البقية الباقية من عزة نفسه ، لكن سرعان ما تكالب عليها المرض والحاجة ، فتناول الصرة وعيناه ترسلان ذلك الوميض العاتب . مازالت العجوز ترفض ملامسته بلْ حتى مجرد مواساته بنظرة مشفقة ! ويبدو أنها لن تغفر له أبدا ذلك المرض الذى حط فى رئتيه من جراء العمل بالعراء ليالى قارسة ومتصلة ، كى تفيض المياه بالنماء على كل ربوع الضيعة . وعندما استقرت تلك الحقيقة بأعماقه ، ومست عاطفته النقية تجاهها أخذ جسده الناحل يرتجف لذلك الجحود الممض ، وبعد عدة شهقات انسابت الدموع التى حبسها طويلا على وجهه الذى صار أشبه بتلك الوجوه المصنوعة من الجص والتى تعلق على الجدران . فحدقته العجوز بنظرة زاجرة ، وهى تعوى بصوت نضبت أحاسيسه .

-- كفكف دموع المرأة الكامنة فيك .

وتغير لون الرابع كما لو كان هو المقصود بإهانتها ، وقفز من جلسته نافراً وحفيف جلبابه يخدش سكون الحجرة ، وراح وجه يختلج بذات الأسى الذى شوه ملامح شريكه فى العناء تحت البرودة المتسربة من ليالى العراء الممتدة بطول حدود الضيعة المترامية ، ثم غادر المكان وهو يشيح بوجهه عن العجوز ، التى بصقت خلفه كلمة غاضبة :

-- جلف .

٢

كانت العجوز ممددة على سريرها النحاسى المزين بنقوش على شكل زهور اللوتس التى ظلت محتفظة برونقها فوق القشرة اللامعة المتبقية من المعدن الذى تهرأت أغواره من الصدأ . وفوق ثنية الغطاء الأخضر ذى النموات الوبرية المصفرة بدأ وجهها الذى اسودت خطوطه الغائرة أشبه بثمرة تين صبار استوت من زمن ، ورغم هذا ظلت ناشبة أشواكها فى فرعها ، حتى أتى العفن على نبض الحياة فى لبها .

وبين ومضة عينيها وسكونها كان يخال أبناؤها الواهمون المتحلقون حولها فى خشوع أنها على وشك النهوض ، بينما هى نهب لموجات الموت المتقهقرة إلى حين ، إزاء مقاومة عيونها التى كانت ترسل عقب انحسار كل موجه ذلك الوميض اللاهث ، والمتعلق بأذيال السطوة الغاربة بغير رجعة . ومن خلال صحوة مفاجئة همست بصوت أجش ، وهى تتوثب فى جهد أخير محاولة النهوض .

-- أحضروا الصغير .

فهمس الثانى وأصابعه تعتصر حبات المسبحة لما يعتمل فى صدره من حسد .

-- لم تزل تذكره رغم جحوده !

رددتها مرة ثانية وقد بدت نظرتها لأول مرة مشوبة بالتوسل .

-- أحضروا الصغير .

فهمس الرابع من خلال نشيجه وهو يمسح دموعه بكم جلبابه .

-- أماه . قد أرسلت فى طلبه .

وأقعى المريض عند قدميها بعد أن خانه الاحتمال ، وراحت دموع المرأة الكامنة به على حد زعمها ، تتساقط بالوفاء على الشقوق الحرشفية لتلك الأقدام ، الرحى التى سحقته بلا هوادة سنين طويلة .

-- ها قد حضر الصغير .

همس بها الكبير ، ثم تكسرت نظرته على ثورة ملامح الصغير التى أضفت عليها ظلال الستائر ذلك الغموض المنذر بما لا تتوقعه الأنفس . وتدحرجت عيناها نحو الصغير ، وقد سرت فى وجنتيها دفقة من دماء ، ثم همست من خلال نبرة مفعمة بالرجاء .

-- اذكر أباك .

فضم الصغير شفتيه ، وطوى ذراعيه حول صدره علامة على الرفض فكررتها وقد ازداد التوسل البأس فى نظرتها .

-- اذكر أباك .

فرنا إليها بنظرة متحدية ، ثم قال :

-- لم يكن شيئا .

فهمست وموجة الموت تغمر جيدها .

-- كان كريما .

-- بمالك . . فقد كان ذليلا مكتوف الهمة .

-- كان شجاعا .

-- روضته عصاك فصار لا يجسر حتى على الشكوى .

واصلت وحشرجة أنفاسها قد بدأت تعلو .

-- كان صوّاماً قوّاماً .

-- فراراً من رؤية الغرباء فى مخدعك .

رددتها بشفاه تحتضر .

-- اذكر أباك .

-- لم يكن شيئا .

همست وموجة الموت المنتصرة فى النهاية تسبل عينيها .

-- وأنا وهبتك كل شىء .

٣

كانت هتافات الدوائر البشرية بحياة الصغير تصم جدران أسوار القصر المتوجة بحراب فولاذية قد كهربت مؤخرا ، دوائر من البشر الجياع ، شكلتها حول الذبائح رائحة الدماء المتصاعدة من بقرات العجوز التى نحرت بأمر الصغير ، بقرات عجيبة بسطت عليها العجوز حمايتها ، فراحت تأتى على كل ما تصادفه تلك الفكوك الزاحفة كالجراد على المرعى المباحة لها ، حتى إذا ما امتلأت ضروعها برحيق الكلأ الريان بعرق خدم الأرض ، راحت كل واحدة منها تمتص كل ما فى ضرع الأخرى من رحيق فى نشوة متبادلة .

وفى داخل القصر كان الصغير جالسا على مقعد العجوز معتمدا نبوته الذى رصعت نهايته المنتفخة بكرات مصنوعة من الحديد . وراح يتفحص إخوته الجالسين فى خشوع بتلك النظرات الثاقبة التى تشق الصدور وتعيث بحثا فى خباياها . وبعد أن تأكد من كامل سيطرته على نفوسهم ، لطم الأرض بالنبوت ، وهو يأمر بنبرة فنية واثقة .

-- اذكروا أمكم !

وعلى الفور استخلص الكبير عينيه من الدوائر الأرجوانية للبساط التى كانت تئز فيه بشفاه زوجته (خاطب الصغير كى يزيد راتبك . رجرجت الأرائك تثير سخرية الزوار) ، ثم ردد وعينه مغرقة فى توسلها الذى لاينضب :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

-- قد كان فى القلب أعباء مفرقة
والحال يرثى لها من فرط أعنائى
حتى إذا مابدا من جود كم طرف
فاستسلمت مذ رأتك العين أعبائى .

وقال الثانى وأصابعه المثقلة بالخواتم الذهبية تنفث ما يعتمل فى صدره من حسد فى حبات المسبحة .

-- أحن إذا ذكرت خصال أمى وأبكى إن سمعت لها حنينا .

ثم تزاحمت نظراتهم على الثالث المريض الذى بدا وجهه مختنقا بفعل تعطشه المبرح للهواء ، ثم ما لبثت أطرافه النافرة أن راحت تستنجد بفراغ الحجرة الذى كان يخذلها دون عمد المرة تلو الأخرى . ولم يحتمل الرابع جمودهم إزاء ما يعانيه رفيقه فى ليالى العناء ، فنهض ورفيف جلبابه يزيح هواء الحجرة الراكد منذ عهد العجوز . وبعد محاولات رطب فيها لسانه شفتيه أكثر من مرة حتى انصاعتا له ، خاطب الصغير .

-- أغثه . فالمرض يمزقه !

وتعلقت عيون الباقين بوجه الصغير الذى انقبضت أساريره إزاء تلك الجرأة غير المعهودة . وفى حركة مباغتة ضرب الأرض بنبوته فصدرت عنها صرخة أرجفت أرواحهم ، وعندما تندت عيونهم بالرعب ، خاطبه بنبرة هادئة :

-- اجلس . وأدِّ ما عليك من طقوس .

فجلس من فوره وقد استذل الرعب عناد ذاكرته فراح يردد :

-- إن حقدت لم يبق فى قلبها رضاً . وإن رضيت لم يبق فى قلبها حقد .

ثم هرع إلى المريض الذى كانت رأسه مدلاة على صدره بلا حراك وقد اعتلت شفتيه ابتسامة شاحبة . وبعد أن ربت براحته المضطربة عدة مرات على الرماد المتخلف من الوجه الذى ذاب لحمه بفعل نار الجحود المضرمة بين الجلد والعظام ، استدار لهم هامسا من خلال نشيجه .

-- مات .

ويبدو أن رفيف الموت الهامس فى سكون الحجرة بالنهاية المحتومة التى تبلى فى خضمها رقاب الجميع ، ومن بينهم ذلك القابع على عرش السطوة ، قد خفف بعض الشىء من ثقل الخوف على ألسنتهم ، فقال الكبير بلهجة تقريرية والحاح الدوائر الأرجوانية يستأثر بكل مشاعره .

-- قد استراح من مرضه .

وقال الثانى وأنامله البضة تداعب حبات المسبحة فى نشوة ، بينما نظرته النهمة مثبتة على صندوق القوت الذى تضاعفت حصته فيه باضافة ذكرى الراحل ، الذى مازال جسده دافئا ، إلى ذكرى العجوز .

-- سنحيى ذكراه .

واندفع الرابع فى براءة مؤيدا ، ونظرته الغاصة بالدمع تطوف بالوجه الذى فاض عليه الموت بطمأنينة لم تحظ بها ملامحه قط .

-- إنه يستحق ..

ولم يدعه الصغير يتم كلامه ، وإنما صرح بتلك اللهجة العلوية التى تغتال الكلمات فى حلوقهم .

-- لم يكن شيئا .

وفى صباح يوم حزين جللت الغيوم سماءه بسواد حالك ، حتى إن الطيور المغردة لم تبارح أعشاشها ، فوجىء الجلابون فى المراعى بمشهد أسقط الأوانى من أيديهم . كانت بقرات الصغير المدرارة ، التى باتت مدللة ، قد انكبت كل واحدة منها على ضرع الأخرى ، تنهل ما فيه من رحيق فى لذة متبادلة !!

القاهرة : أحمد دمرداش حسين

دافيد كامبثون

وماذا بعد..!!

مسرحية من فصل واحد

ترجمة: عبد الحكيم فهيم

دافيد كامبثون

فى تقديمه لمسرحية « وماذا بعد ..! » يقول الناقد البريطانى دافيد ثومبسون ان قدرة الإنسان على ازالة وجوده من فوق سطح الأرض اصبحت القضية المركزية فى زماننا .. ان ثمة شبح كارثة يخيم فوق رأس كل منا .. ولكن هل نستطيع كأفراد أن نصنع شيئا فى مواجهتها ..؟

إن الكاتب المسرحى البريطانى دافيد كامبثون المولود عام ١٩٢٤ يتناول فى معظم مسرحياته وبروح كوميدية يمتزج فيها الاحساس بالمأساة .. هذا الموضوع

والشخصيتان الوحيدتان فى هذه المسرحية تمثلان الجمال والعقل الجمال العاجز والعقل العديم الجدوى .. وهما من ذلك الطراز من الناس لا يعرفون شيئا ولا يعنيهم أن يعرفوا شيئا .. وهاتان الشخصيتان تجدان نفسيهما فجأة الشخصين الوحيدين اللذين بقيا على قيد الحياة فى أعقاب كارثة دمرت الحياة البشرية فوق الأرض .. ولا يرجع افلاتهما من الفناء إلى تدبير جيد من جانبهما ولكن إلى حسن حظهما ..

ويكشف الحوار الذى يدور بينهما عن اعتبار المؤلف الجنس البشرى كله مسئولا بصورة أو بأخرى عن كارثة الدمار الذرى التى يتصور حدوثها والتى تسببت فى تدمير حياة الانسان على سطح هذا الكوكب.

وهذه المسئولية نابعة من السلبية واللامبالاة وانشغال كل انسان بذاته وأهوائه وتركه مقاليد السلطة والتحكم فى أيدى مجموعة من الحمقى الذين يستهينون بحياة الإنسان وحضارته ويتفننون فى صنع الوسائل الكفيلة بتحويل الإنسان ومنجزاته الحضارية إلى رماد تذروه الرياح ..

ويرى الناقد دافيد كامبسون فى هذه المسرحية نموذجا ممتازا لما يعرف بكوميديا النذير أو الوعيد .. وهو اصطلاح بدأ استخدامه فى بداية الستينيات لوصف الاعمال المسرحية المبكرة للكاتب البريطانى هارولد بنتر أما مؤلف هذه المسرحية دافيد كامبثون فهو من رواد مسرح العبث .. هذا المسرح الذى يقول عنه انه سلاح ضد الابتذال الذى يستشرى كوباء خبيث .. وقد استخدم ضد السلاح فى عدد من مسرحياته الأخرى منها مشهد من الهاوية - شقيق صغير .. شقيقة صغيرة ، عودة جندى من الحرب .

شخصيات المسرحية :

السيد فيزيك
آنسة أوروبا

مكان يسوده الظلام - يسمع صوت شخص يتحدث

فيزيك : ما أطلبه ليس بالكثير .. اننى ما طلبت أبدا الكثير وما كان ينبغى على أن أناله على آية حال .. مهما كان ما أردته .... قليل من الضوء .. مجرد بصيص من الضوء يكفى للرؤ ية لكى أحتضر ..
« يبزغ القمر .. يبدو فيزيك مثل طيف رجل يرتدى معطفا من المشمع أكبر من حجمه عدة مرات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما يضع فوق رأسه قناعا من ورق بنى اللون ويجلس ممددا على درجات سلم قصير »

أوه .. هذا أمر مفاجىء .. لست أريد أن أموت بغتة .. ليس كمثل كل الآخرين .. يتلاشون فى هبة ريح .. لكننى لا أريد كذلك أن أموت موتا بطيئا .. ينبغى على الإنسان أن يمتلك الحق فى أن يموت بالطريقة التى يريدها .. ينبغى أن يكون الموت سهلا .. جزءا من خيط ... حد شفرة قديمة .. جرعة زائدة من الاسبرين ... لكن ما الفائدة ؟

لماذا يتحمل المرء كل المسئولية .. فى وقت قد يؤدى فيه قالب طوب يسقط من على نفس المهمة ..؟ .. لكن لماذا يموت الإنسان أصلا ..؟ لماذا يعيش أساسا ؟ ولماذا الجلوس هنا .. وطرح أسئلة ؟ .. اننى جائع أوه .. ليس الأمر عادلا .. الحمقى فى السلطة يرتكبون أخطاء .. ومن عليه أن يعانى ..؟ .. من ..؟ لا ينبغى أن يكون هناك حمقى فى السلطة .. لا ينبغى أن تكون هناك سلطة ينبغى أن يترك الإنسان وشأنه .. لست أريد أن أترك وشأنى .. رماد كل ما ترك رماد كل آمالى .. كل أفراحى رماد .. رماد .. رماد .. رماد ..

« تمر فتاة بالقرب منه ترتدى ملابس أنيقة .. ويبدو قوامها جميلا .. تحمل فى إحدى يديها مظلة وفى الأخرى حقيبة صغيرة .. وتضع فوق رأسها غطاء من ورق بنى »

فيزيك : « يراقبها وهو غائب الذهن » .. وعندما تكاد تختفى عن النظر .. يستيقظ فجأة .. « أوه أقول .. أنت يا من هناك .. من فضلك « يصفر بفمه »

تتوقف الفتاة .. وتتلفت ثم تعود إليه ..

الفتاة : أناديتنى ؟

فيزيك : نعم ..

الفتاة : لماذا ؟

فيزيك : أنت فتاة

الفتاة : أتنادى على فتيات ؟

فيزيك : كلا بالتأكيد .. لقد ظننت ..

الفتاة : اننى لن ألتفت اليك

فيزيك : هذا صحيح

الفتاة : لقد ظننت أنك ...

فيزيك : اننى على قيد الحياة

الفتاة : وأنا كذلك

فيزيك : إلى أين أنت ذاهبة ..؟

الفتاة : ليس إلى أى مكان .. فقط أسير ..

فيزيك : أتودين أن تبقى ؟ هنا .. برهة

الفتاة : إذا أحببت ذلك

فيزيك : لا أنادى على الناس عادة فى الشارع

الفتاة : ان على بحكم مهنتى ان أتوخى تجاه من أتحدث إليهم ثمة أشخاص مشهورين تماما يكتبون إلى طلبا لمواعيد ..

فيزيك : آخر مرة دنوت فيها من أى شخص يسير فى الشوارع كانت من أجل طلب قطعة نقدية صغيرة لاستخدامها فى طلب مكالمة تليفونية ..

الفتاة : ولم يكن يحدد موعد للصحافة لاجراء مقابلة قبل أقل من أسبوع .. بيد أننى أعتقد أن ذلك يرجع إلى أنه كان لدى عقد .. إننى اننى سعيدة لأنك ناديت ..

فيزيك : وأنا .. أنا .. سعيد لأنك رجعت ..

الفتاة : سوف يغضب رئيسى إذا ما علم .. ثمة شىء فى عقدى يتعلق بالحديث إلى رجال غرباء .. أشعر بالأسف لأننى مفرقة بالرجال .. انهم ليسوا كالفتيات .

فيزيك : لقد .. لاحظت .. اختلافا

الفتاة : « بشكل مفاجىء » أهذه ناحية هايدبارك ؟

فيزيك : هذا ميدان بيكاديللى ..

الفتاة : لقد تغير ..

فيزيك : لقد اختفى تمثال ايروس .. لا أدرى لماذا .. لابد أن هناك نظرية ما مقنعة

الفتاة : .. لم يكن يضع غطاء ورقيا حول رأسه

فيزيك : لم أكن لأتخيل أنه كان فى حاجة إلى غطاء

الفتاة : لقد أنقذتنا .. ألم تفعل ..؟

فيزيك : ألـ ...

الفتاة : نعم ..

فيزيك : كان يجب عليها « الأغطية الورقية » أن تفعل ذلك أننى لم استطع اتباع النظرية .. بيد أننى وثقت فيها .. ولحسن الحظ وقع ما برر ثقتى هذه .. ذلك أن الشخص الوحيد الآخر الذى رأيته والذى أفلت من .. الكارثة يرتدى غطاء ورقيا بنيا ....

الفتاة : أوه .. من ؟

فيزيك : .. من ؟

الفتاة : من كان ذلك الشخص الوحيد الآخر الذى رأيته ..؟

فيزيك : لماذا . . أنت بالطبع . . !!

الفتاة : أوه . . نعم . . اننى لا أزال حية . . أيضا . . أليس كذلك . . ؟ . . أنا . . لم أفكر فى ذلك . . عندما تكون حيا لا يبدو أنك تلاحظ ذلك . . أعنى كونك على قيد الحياة . . وعندما يدركك الموت فليس عليك أن تشغل نفسك بذلك . . . !!

فيزيك : أرى أنه ينبغى على أن أقدم نفسى

الفتاة : أرجو أن تفعل . .

فيزيك : اسمى فيزيك . . أعمل مدرسا

الفتاة : أوه . . صحيح . . ؟

فيزيك : أدرس المواد الطبيعية والرياضيات العليا . . أعنى كنت أدرس الطبيعيات والرياضيات العليا . . تربطنى علاقة وثيقة بالرياضيات . . انها تغنى عن الكلمات . . كما ترين . . انها تشبه الموسيقى غير العاطفية . . ان جا على جتا = ظا . . ليس ثمة خلط أو اضطراب لقد كنت مدرسا ناجحا بشكل نسبى . . ولقد أصبح قلة من تلاميذى رؤساء للأبحاث النووية وقد منح واحد منهم بالفعل وساما – وكان آخر مسئولا عن تحقيق تطورات هامة فى الروادع المضادة للقوى المحركة . . وكان يعتقد دائما فى امكانية تحويل كل شىء حى إلى رماد عن طريق التحكم من بعد . . ومع ذلك – فلست مسئولا عن تلاميذى . . كنت فقط أنقل إليهم المعرفة . . تفهمين قصدى . . والامر متروك هم فيما يتصل بما يصنعونه بهذه المعرفة . . لقد صار معظمهم جزارين وسماسرة ووكلاء تأمين ولست مسئولا عما إذا كانوا سيواصلون أعمالهم فى مجال الروادع المضادة للقوى المحركة .

الفتاة : بالطبع . . لا

فيزيك : أتظنين ذلك ؟ هل تظنين ذلك حقا ؟

الفتاة : طبعا . . لقد أخبرتنى بذلك منذ قليل . .

فيزيك : أتصدقين دائما كل ما يقال لك ؟

الفتاة : ألا تفعل أنت ذلك ؟

فيزيك : اننى . . أحاول أن أقيم توازنا . . . من أنت ؟ ما أسمك ؟

الفتاة : ألا تعرف . . ؟ أنا الآنسة أوروبا

فيزيك : آنسة أوروبا . . ؟

الفتاة : ملكة جمال أوروبا لهذا العام . . سوف أكون ملكة جمال العالم العام القادم . . لقد قال الجميع اننى كنت الفتاة الوحيدة ذات المشية المتزنة الصحيحة والمقاييس السليمة الكاملة .

فيزيك : كاملة حقا . . آنسة أوروبا . . !!

الفتاة : كنت فى الخامسة عشرة من عمرى فقط عندما بدأت . . فزت بلقب ملكة جمال شركة للشيكولاتة . . وشركة هوليداى كامب . . فى تلك السنة . . لم تكن مقاييس قوامى كاملة تماما حينذاك . . كانت هناك زيادات فى مكان ما من قوامى يقابلها نقص فى مكان آخر . . لكننى واصلت العمل . . من خلال الوجبات الغذائية والتمرينات والمقابلات والوكلاء . . وشققت طريقى صاعدة إلى القمة وكان من الممكن أن أصبح ملكة جمال العالم فى السنة القادمة . . لكن يبدو فقط الآن أنه لن يكون ثمة عالم لأصبح ملكة جماله . . أوه . . لقد عملت وتعلمت . . عرفت لمن من القضاة أبتسم ولمن أثنى فى مشيتى . . لقد استخدموا شعرى فى الاعلان عن الشامبو . . وابتسامتى للإعلان عن شفرات للحلاقة . . وقعت عقودا تقضى بألا أتزوج . . أو أحب وبألا أشاهد مع أى شخص سوى الأشخاص المناسبين . . وهكذا فزت بلقب ملكة جمال أوروبا

فيزيك : تهانى . . أعتقد أن القضاة كانوا على صواب

الفتاة : لماذا . . شكرا لك . ومع ذلك لم يكن الأمر ذا فائدة كبيرة . . أليس كذلك . . ؟ أعنى أنه لن تكون هناك قط أية مسابقات أخرى . . لم يعد ثمة أحد آخر فى العالم للدخول معه فى مسابقات . . كل ما هنالك مجرد رماد أكوام من الرماد رماد أسود ورماد أبيض ورماد أصفر

فيزيك : أرجوك . . أرجوك . . على المرء ألا يذكر مثل هذه الأشياء .

الفتاة : أخائف أنت ؟

فيزيك : ألست خائفة ؟

الفتاة : لا أعرف . . لم أفكر فى هذا قط . . لم أكن أبدا أجيد التفكير . . انك ستظن الآن أننى غبية .

فيزيك : كيف يكون فى مقدورك رؤية مثل هذه الذرات من الرماد دون أن تأخذك الدهشة .

الفتاة : أشعر بالدهشة بالفعل . . كان ثمة رماد كثير خاصة فى الغرفة التى تركت فيها مدير أعمالى . . لقد حاولت استخدام المكنسة . . هل تعتقد أنهم قطعوا التيار الكهربى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيزيك : محطة الكهرباء تعمل بغير عمال

الفتاة : وهل يؤدى هذا إلى قطع الكهرباء ؟ اذن كان ذلك هو السبب وراء عدم قدرتى على مشاهدة شىء على شاشة التليفزيون

فيزيك : التليفزيون . . ؟

الفتاة : انهم يقدمون اليك ارشادات بشأن ما تعمله . . كما تعرف . . . . لقد دلونى على كيفية استخدام القناع الورقى البنى الخاص بى . . ذكروا أن هذه هى أضمن وسيلة للوقاية من التأثر بالاشعاع الذرى . . انى لن أخلع هذا القناع حتى يطلبوا منى ذلك . .

فيزيك : لا أحد سوف يقول لك أى شىء فى التليفزيون مرة ثانية

الفتاة : اذن سوف يظل هذا القناع فى مكانه . . لن أقدم على أية مجازفة . .

فيزيك : . . هل هذه . . الحادثة لا تعنى شيئا بالنسبة لك الا انقطاع الكهرباء والإرسال التليفزيونى ؟

الفتاة : هذا أول ما لاحظته . . ربما ألاحظ أشياء أخرى فيما بعد . .

فيزيك : ألا تتساءلين عن الشخص الأحمق الذى سمح بحدوث ذلك ؟
ألم تسألى نفسك عمن يتحمل المسئولية ؟

الفتاة : لم أعرف أن ثمة أى شخص قد سمح بحدوثها فقط اعتقدت بأن ما حدث قد حدث . . مثل عطلة البنوك فى يوم مطير . .

فيزيك : أوه . . كلا . . أوه . . كلا . . كلا . . كلا . . كلا . . لقد ارتكبت الحكومة حماقة . . أعطت المتعصبين فى أجهزة الروادع المضادة للقوى المحركة شيكا على بياض أتستطيعين أن تتصورى ذلك ؟ لقد خولت لهم مسئولية مطلقة لتدمير العالم . .

الفتاة : وهل دمر . . ؟

فيزيك : لقد حول إلى ذرات

الفتاة : ذكاء منك أن تفطن إلى ذلك . . إن الأذكياء من الرجال يثيرون اعجابى

فيزيك : كنت دائما أشعر بالزهو بنفسى ازاء تفكيرى الواضح لست رجلا فخورا . . بيد أننى أشعر بالزهو لامتلاكى عقلا . .

الفتاة : أوه . . نعم لديك . . لديك عقل . .

فيزيك : لقد توصلت بالضبط إلى معرفة كيفية حدوث هذه الكارثة ومن المسئول عنها . . اننى أفكر بطريقة أفضل دائما عندما أكون جائعا . .

الفتاة : وهل أنت جائع الآن . . ؟

فيزيك : أكاد أموت جوعا . .

الفتاة : أليس هذا من حسن الحظ . . ؟ لقد وضعت وجبة عشاء فى حقيبة يدى . . « تنظر داخل حقيبتها . . »

فيزيك : « يصاب بحالة أغماء

« الفتاة تواصل حديثها . . »

لدى بعض الفطائر المحشوة بالسجق وبعض الفطائر المحشوة باللحم . . انها ذات تأثير مخيف بالنسبة للقوام وهذا أمر لا يزعجك . . أليس كذلك . . ؟ هذا صحيح . . استلق على ظهرك وضع نفسك فى حالة استرخاء . . ثمة أشياء فى قاع الحقيبة يمكن أن تكون شرائح من البطاطس ماذا بك يا سيد ثنج . . سيد ثنج . . ألا تستمع إلى . . ؟ أتشعر بمرض ؟ ألا يمكنك سماعى انه أنا . . أوه . . من فضلك لا تمت . . لقد فرغت من اعداد العشاء . . سيد ثنج . . سيد ثنج . . ألا تريد أن تتناول فطيرة محشوة بالسجق ؟

فيزيك : « يتحرك »

أوه شكرا لله على أنك تستيقظ . . أتشعر بأنك أحسن الآن ؟ لقد أحضرت بعض اللبن البارد فى ترمس

فيزيك : « بوهن » شكرا لك . . شكرا جزيلا لك . . أعتقد أن هذه هى أول صدمة . . ان الصدمة الأولى للأرض الموعودة تكون دائما طاغية . .

الفتاة : هذا لبنك . .

فيزيك : شكرا لك . . أهو سليم ؟

الفتاة : انه لبن جيرسى

فيزيك : كانت هناك مواد غذائية فى المحال . . غير أننى ترددت . . !

الفتاة : لقد احتفظت بذلك كله فى علبة للبسكويت . . الطعام يكون سليما ومأمونا حين يوضع فى علب . . هكذا كانوا يقولون . .

فيزيك : أوه . . يالروعة الاحساس بالقدرة على تناول الطعام مرة ثانية بغير مخاطرة . . !!

الفتاة : لقد كاد عمى يختنق ذات مرة بسبب ذيل سمكة وقف فى حلقه

فيزيك : ليكن فى علمك . . أنا لا أعترض على القيام بمخاطرات

الفتاة : تستطيع أن تتناول سمك سردين لأننى أحضرت سكينا لتقطيع السمك

فيزيك : . . مخاطرات شخصية . . لكن ليس لأحد الحق فى القيام بمخاطرات تؤثر على أشخاص آخرين . . هذا ما يعرف بالمسئولية

الفتاة : لم آكل منذ وقت طويل . . لقد مشيت ونمت ويبدو أننى نسيت تناول الطعام . . يبدو أن كل الساعات قد توقفت لم أعرف ما إذا كان ذاك الوقت هو وقت تناول الطعام أم لا . . ولم يكن هناك أحد استطيع أن أسأله .

فيزيك : « يحدث صوتا مثل خشخشة ورقة جافة » أوه . . آنسة أوروبا أقال لك أحد من قبل أنك ساحرة إلى أبعد حد . . ؟

الفتاة : هل تحب شرائح البطاطس . . ؟ كانوا يسموننى معشوقة المراهقين . . كانوا يطلقون على ذلك فى التليفزيون ولابد من ثم أن يكون ذلك صحيحا .

فيزيك : لماذا لم ألتق بك قبل سنين ؟

الفتاة : كنت فتاة محترفة حينذاك . . كان على أن أحضر زجاجات عصير البرقوق . . ما كان يمكن أن نتقابل بسبب الحرس الخاص الذى كان يحيط بى . . كنت مثل أميرة حقيقية . . كان ذلك منذ فترة طويلة مضت حين فزت بلقب ملكة اطارات السيارات . . وحين كنت ملكة للفطائر المصنوعة من لحم الخنزير

فيزيك : . . لقد أغلقت باب غرفة مكتبى . . وكرست نفسى للأرقام . . كان هذا خطأ من جانبى . .

الفتاة : كان لى صديق حين كنت فى الخامسة عشرة من عمرى . . أوه . . لقد نسيت الملح أيضا . . صديقى هذا زوج الآن ولديه أربعة أطفال . . كان يريدنى أن أهرب معه إلى جريتنا جرين . . وأن يكون لى منه أطفال . . طعم الفطائر يكون أحلى مذاقا بالملح . . الوقت متأخر جدا الآن . . لا أستطيع أن ألد أطفالا لتعارض ذلك مع عقدى . .

فيزيك : أشعر بدوار لابد أن ذلك يرجع إلى صومى الطويل . . لا يمكن أن يكون السبب هو اللبن . .

الفتاة : ألن تتناول فطيرتك المحشوة باللحم . . . ؟ لا أعرف ما أعمل . . حقيقة لا أعرف . . سوف أنهض وأتمشى ثم أجلس ثانية . . عندما كنت صغيرة . . كان من عادة أبى أن يخبرنى بما أعمل . . وبعد ذلك كان وكيلى ومدير أعمالى يقولان لى ماذا أعمل . . لكنهم جميعا قد ذهبوا الآن . . تلاشوا . .

فيزيك : « وهو يوشك أن يأخذ قضمة من الفطيرة » متربة . . ينفخ من فوقها التراب . . ويهم بأخذ قضمة أخرى عندما يدرك أهمية ما يقوم به »

الفتاة : خذ مزيدا من اللبن ليساعدك فى البلع

فيزيك : شكرا لك . . آنسة اوروبا

الفتاة : أتحب قفازى

فيزيك : أوه . . يا سلام . . يا سلام . . !!

الفتاة : هل هناك شىء خطأ ؟

فيزيك : كل شىء . . ما كان ينبغى علينا أبدا أن نبدأ على هذا النحو لقد ناديت عليك وأنت تسيرين فى الشارع . . أطلقت صفيرا من فمى تصرفت كوغد . . كل شىء أقوله لك الآن سوف يلون ويشوه . . سوف تقولين أن وغدا فقط هو الذى يمكن أن يأتى بمثل هذه التصرفات . .

الفتاة : أوه لم أقل هذا قط . . لقد رأيتهم . . أوه ياالهى . . نعم . . الصف الأمامى من الوجوه فى مسابقات الجمال . . العيون تجرى مثل أصابع ساخنة فوق « المايوه » . وتصحبنى العقول الصغيرة الشريرة من هناك حتى وقت النوم . . اننى لست مثلهم . . انك من ذوى الحسب الرفيع .

فيزيك : أتعتقدين حقا ذلك ؟

الفتاة : ألا تريدنى أن أفعل ذلك ؟

فيزيك : طبعا

الفتاة : اذن قل لى أن أفعل . .

فيزيك : يجب أن تثقى فى

الفتاة : حسنا جدا . . اذن . . سأفعل

فيزيك : آنسة أوروبا . . أريدك أن تفهمى بأن هذا ليس قولا متسرعا . . مع أنه قد يبدو أنه صيغ من وحى اللحظة . . ان وراءه تفكيرا بطول العمر

الفتاة : أدرك تماما ما تنتوى قوله . . وربما يحسن بى أن أخبرك هنا والآن أننى أوافق على كل كلمة منه

فيزيك : ان ممارسة الحياة ذاتها تضع على عاتقنا المسئولية . . لا نستطيع عبور شارع دون أن نؤثر فى حيوات الاخرين . . ثمة قدر من المسئولية أكبر من أن يستطيع شخص بمفرده ان يتحمله . .

الفتاة : أوه . . سيد ثنج

فيزيك : أشعر بالدفء نحوك . . أتعرفين ذلك . . ؟ أنا . . . !!

الفتاة : أحس شيئا ما تجاهك أيضا اننى . . !!

فيزيك : أشعر بقربك .. بتوهج داخلى مثل نبيذ معتق !! انى ... !!

الفتاة : لقد شعرت بذلك فى نفس اللحظة التى سمعتك تنادينى فيها .. انى ...

فيزيك : أريد أن أمد يدى لألمسك .. أنا ... !!

الفتاة : ما على الا أن استدير إليك .. انى ... !!

فيزيك : أريد أن آخذك بين ذراعى وأن أضمك إلى بعنف

الفتاة : أعتقد أنه ينبغى علينا أن ندنو أكثر من بعضنا البعض ..

فيزيك : أتظنين ذلك أيضا ..؟ أوه .. آنسة أوروبا .. أتعتقدين حقا بأن مثل هذه الأشياء يمكن أن تحدث ؟

الفتاة : .. شىء فى داخلى .. حدثنى بذلك ..

« يأخذها بين ذراعيه .. تتقارب رأساهما أكثر لكنهما لا تتلامسان .. يجمدان فى هذا الوضع لبضع ثوان ثم ينتصبان .. فترة صمت .. تسود فى الحقيقة فترة صمت طويلة بين كل من العبارات القليلة التالية .. يضحك .. ضحكة قصيرة جافة وعصبية .. »

فيزيك : شىء سخيف .. !!

الفتاة : سخيف

فيزيك : لدقيقة واحدة

الفتاة : ظننت ذلك أيضا

فيزيك : انى كنت أمارس الحب مع قناع ورقى بنى

الفتاة : انه قناع جيد ..

فيزيك : لم أرقط قناعا أفضل منه

الفتاة : لقد اشتريته «خصيصا» .. اخترته بعناية

فيزيك : كان ينبغى أن أتوقع ذلك

الفتاة : لقد جربت كل قناع فى المحل .. كان غالى الثمن لم استطع الحصول على قناع عادى

فيزيك : لم يكن أمامى وقت للاختيار

الفتاة : حدث الأمر فجأة .. أليس كذلك ..؟

فيزيك : كنت فى محل للملابس وقت حدوث الواقعة .. أمسكت بأول قناع وقع فى يدى .. وكان الرداء الواقى الوحيد الذى استطعت العثور عليه .. هو رداء سيدة المحل ..

الفتاة : انه على « قدك »

فيزيك : لا يناسبنى ..

الفتاة : قبل أن نتذكر .. قناعى الورقى البنى .. ماذا كنت تنتوى أن تصنع ..؟

فيزيك : أقبلك ..

الفتاة : أتبكى ؟

فيزيك : قليلا ..

الفتاة : لأنك لم تقبلنى ؟

فيزيك : كان قناعى يحتوى على بصل ..

الفتاة : أتعرف أننى وقعت فى حبك ..؟

فيزيك : أردت أن تفعلى ذلك

الفتاة : ماذا نستطيع أن نفعل الآن ؟

فيزيك : أن نخلع هذه الأقنعة .

الفتاة : أيكون الأمر مأمونا ؟

فيزيك : لا أدرى .. لا أدرى .. لا أدرى

الفتاة : كانوا بصدد أن يخبرونا من خلال التليفزيون عندما كان يسود الامان .. كنت سأخلع القناع لو طلبت منى ذلك

فيزيك : يا عزيزتى .. هذا سلوك مؤثر للغاية

الفتاة : اذن سوف تطلب منى أن أفعل ..؟

فيزيك : كلا .. لا يمكننى تحمل المسئولية ربما لا يكون الأمر مأمونا كيف يكون شعورى إذا ما انهرت وتحولت إلى رماد ..؟ .. سوف أصدم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفتاة : فى وسعك القبول بالمخاطرة

فيزيك : لا أستطيع انى أحبك إلى درجة تمنعنى من السماح لك بالقيام بمخاطرات

الفتاة : اذن على أن احتفظ بارتدائه ؟

فيزيك : عليك ان تقررى ذلك بنفسك

الفتاة : لكننى لا أستطيع .. لا أستطيع

فيزيك : انى فقط أخاف عليك .. يا عزيزتى .. لا أستطيع أن القى بتبعة هذا الأمر على ضميرى ؟

الفتاة : امسك يدى ..

فيزيك : ليس هناك ما يمكن ان يحول بيننا حقيقة .. لا جبال لا وديان .. لا شلالات .. لا بحار أو فيضانات عاصفة .. لا أصدقاء .. لا علاقات لا منافسين أو ارتباطات خاصة .. اذا كنا حقيقة يريد كل منا الآخر .. فإننا أحرار فى اتباع أهوائنا .

الفتاة : تتكلم بشكل رائع

فيزيك : هل أفعل ..؟ لم أعتقد قط أننى أستطيع أن أتحدث .. لابد أن لسانى فر هاربا معى

الفتاة : دعه يفر مرة أخرى

فيزيك : انك تذكريننى بأشياء عتيقة بعيدة منسية

« انـظرى .. كم أنت جميلة .. حبيبتى ..
انظرى كم أنت جميلة ..؟

الفتاة : ان شعرى أسود

فيزيك : أريد أن أمرر أصابعى فى ثنايا شعرك هل يتجعد شعرك ..؟.. وأرى روحى تنعكس على صفحتى عينيك الزرقاوين العميقتين

الفتاة : البنيتين

فيزيك : على صفحتى عينيك البنيتين العميقتين

الفتاة : كلام يشبه الشعر

فيزيك : فى داخلى مشاعر تمور ... لا تليق بمدرس للرياضيات .. أريد أن أسحق شفتى .. فوق فمك الذى يشبه برعم الوردة .. أهو يشبه برعم الوردة ..؟

الفتاة : ليس كبيرا جدا ؟

فيزيك : لابد أن وجهك جميل

الفتاة : حسبته كذلك ذات مرة

فيزيك : .. ان لك وجها بالفعل ؟

الفتاة : قل لى أنت ..

فيزيك : كيف أستطيع ؟.. لم أره قط

الفتاة : أنى لى أن أعرف ان لى وجها أصلا إذا لم تخبرنى أنت ..؟

فيزيك : أنى لى أن أعرف أى وجه هو وجهك فى الوقت الذى يختبىء فيه تحت قناع ؟

الفتاة : هل أخلعه ؟

فيزيك : كلا ... لماذا تحاولين القاء المسئولية على ؟

الفتاة : « بلهجة اتهام » .. أنت خائف « تنهض واقفة وتمشى مبتعدة فى يأس « أننى عديمة الجدوى بالنسبة لك .. اننى أعول عليك كثيرا .. ولكنك .. ولكنك .. هذا .. الـ ..

فيزيك : الجبان .. هذه هى الكلمة التى تقصدينها .. أليست هى ..؟

« ينهض » ان طول الموجة فى التردد « الذبذبة » = سرعة الصوت .. كنت من الحمق بحيث تصورت ان الانثى يمكن أن تكون استحقاقا للثقة من قاعدة »

الفتاة : اننى أثق فيك

فيزيك : سأمشى فى هذا الاتجاه ..

الفتاة : نعرف .. أليس كذلك ..؟

فيزيك : نعرف ماذا ؟

الفتاة : يعرف كلانا الآخر

فيزيك : كثيرا جدا

الفتاة : إلى أى مدى ..؟

فيزيك : البحر

الفتاة : ثم ...؟

فيزيك : من يدرى ؟

الفتاة : لا أستطيع أن اتمخط

فيزيك : ذلك أفضل

الفتاة : أصدقك

فيزيك : لا تفعلى ..

الفتاة : لن تمشى ..

فيزيك : لقد جلست طويلا ..

الفتاة : أوه .. حسنا سوف أجد شخصا آخر بسرعة كافية لماذا .. لقد حسبت أننى الشخص الوحيد الذى ترك على قيد الحياة فى كل العالم الفسيح .. ثم كنت أنت هناك تجلس وسط ميدان بيكاديللى ..

فيزيك : وداعا ..!!

الفتاة : لست فى حاجة إلى الظن بأننى لم أبحث عن شخص آخر حيث أننى فعلت ذلك .. لقد اتصلت تليفونيا بكل أصدقائى بيد أنهم جميعا كانوا فى الخارج

فيزيك : قلت ..... وداعا

الفتاة : لقد أكلت عشائى

فيزيك : اننا نحن الوحيدين فقط .. نحن الوحيدين فقط فى العالم .. اننا العالم

الفتاة : وداعا

فيزيك : وداعا

الفتاة : أوه سيد ثنج ...

فيزيك : أنسة أوروبا ....

يستديران ويهرع كلاهما إلى ذراعى الآخر الآن .. الآن

الفتاة : أريد رجلا يحيطنى بذراعيه ..

فيزيك : ها هما ذراعاى

الفتاة : أريد أن أشعر بالأمن والطمأنينة

فيزيك : انك تشعرين .. انك تشعرين

الفتاة : اننى لا أحفل قط بأى قناع ورقى قديم سخيف وأشعر بالسعادة طالما أستطيع سماع صوتك تحدث إلى .. تحدث إلى ..

فيزيك : لدى نظرية

الفتاة : شىء رائع أن أسمعك تتحدث

فيزيك : لماذا نرتدى نحن الوحيدين فقط أقنعة ورقية

الفتاة : صوتك مريح مثل بطانية دافئة سميكة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيزيك : لقد ارتديت قناعك لأنك كنت دائما تفعلين ما يطلب منك . .
وأنا أرتديت قناعى لأنى كنت . . ثائر الأعصاب . .
الفتاة : كلمات حلوة رقيقة تفيض حبا . . . اننى أعبد كل كلمة منها
فيزيك : لكن أحدا آخر لا يهتم . . لماذا ؟
الفتاة : لم أعد أطرح آية أسئلة أخرى . . اننى أنصت فقط
فيزيك : لقد استمع كل شخص إلى الدعاية طويلا لدرجة أن الجميع تعودوا عليها . . لم يعودوا خائفين من الروادع المضادة للقوى المحركة للحياة . . أصبحت مألوفة مثل بابا نويل . . كانت دردشة مسلية تظهر على كل شاشة تليفزيون فى كل مسكن . . كانت مثل حيوان منزلى أليف
الفتاة : كانت قنبلة نظيفة
فيزيك : بالضبط
الفتاة : لقد أحببتها . . كانت تبدو نظيفة خالية من الجراثيم قال كل شخص انها شىء طيب . . وكانت لصالحنا استمر فى الحديث
فيزيك : وماذا هناك أكثر من هذا يمكن أن يقال ؟
الفتاة : لا شىء . . فقط اقترب منى أكثر
« يتقاربان . . وتتلامس رأساهما ، يتكرمش القناع البنى ؟ اننا « تتكرمش »
فيزيك : كان لابد أن يحدث لنا ذلك . . ان الورق « يتكرمش »
الفتاة : الورق يتمزق

« صمت »

فيزيك : انه أمر خطير . .
الفتاة : لا يجب أن نجلس متلاصقين . . أو نتبادل القبل أو أى شىء آخر . .
فيزيك : قد نتمزق
الفتاة : « وهى تنتحب » . . انه لأمر شاق . . أن يتملك الحب . . أليس كذلك . . ؟
فيزيك : كلانا يحب الآخر . . ألا نفعل ذلك ؟
الفتاة : كلانا يحتاج الآخر
فيزيك : « بيأس » تستطيع أيدينا أن تتشابك دائما

« صمت »

الفتاة : لن ندنو مطلقا بشكل حقيقى من بعضنا البعض . . هل سنفعل ؟
لن يعرف كلانا الآخر قط مثلما ينبغى لشخصين أن يعرف كل منهما الآخر . . ؟
فيزيك : مطلقا
الفتاة : مطلقا . .
فيزيك : مطلقا . .
الفتاة : ما دمنا نرتدى هذه الأقنعة الورقية
فيزيك : ليس قبل أن أتخلص من الخوف
الفتاة : ليس قبل أن أفهم

« صمت »

الفتاة : سوف نبقى دائما مرتديين هذه الأقنعة الورقية ألن نفعل . . ؟ أليس كذلك ؟
فيزيك : بالطبع . . ما لم . . .
الفتاة : نعم . . ؟

« صمت »

فيزيك : « تخطر بباله فكرة ، اننا . . .
الفتاة : « يبزغ أمل لديها » . . استمر . .
فيزيك : . . . وماذا بعد . . . !!
« يمد يديه إلى قناعه الورقى . . . تظلل سحابة وجه القمر » .

ستار

القاهرة : عبد الحكيم فهيم

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه المسرحيات

○ ما أجملنا — محفوظ عبد الرحمن
○ الجراد — د. عبد الغفار مكاوى

الذى يهجر القلب .. ليس الحبيبة

أحمد طه

امرأتان

ركعتانِ . .
وفردٌ أحدْ
ركعةٌ . . يقبل الكون . .
ركعة . . يستدير ، فهل تاقت
المرأتان إلى حضرق
مرأةً
مرأةً
أم كلامٌ يلامس جلْدى
فينتصب الشاهدانْ
واحدٌ . . يلحس النارَ ، ينقلها للضلوعْ
واحدٌ . . يضرب الرأس ، يسألها :

« ما الذى ترتجيه هياكلكم ، والكلام
الذى كنتموه يعلّق أجسادكم
فى السماءْ »

فاسكنوا الآن أنفسكم
كفرِّوا تارك الشعرِ . .
ضاجعوا الكلمات ، احجبونى

أباركِكم . .
واطلقوا بدنى

يعتلى ثنيّة من جحيم وماءْ .

« سعدى يوسف ١ »

ركعتانِ
وينصرف الاسم
تنطلق الألسنةْ
فاقرأوا من رمادى أورادكم ، وانشدوها
لكيلا تموتوا بها
وانظروا باتجاه السواد . .
مقام معارجكم صوب قلبى ، فما زال باب
خراسان يستقبل الصاعدين ، ومازال دجلة
يرنو إلى جسر بغداد . .
يطلب ناراً . .
ومئذنة . .
وشهيدْ
فاسألوه مزيداً من الخوف والجوع ، واستكتبوه
ولا تبتلوا أهلكم بالكتابة . .
هذا أنا . . .

كلما شفَت باباً تعلق جسمى به
وابتلعت حروفى ، وهيأت رأسى
للرحلة التاليةْ . . .
من خراسان حتى زويلة . .
من غرب بيروت حتى البقيع ، أقايض
رأسى بفضل الكلام وأدعية الأولياءِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهل باب بيروت آخر باب أعلق رأسى
به ، أم خروجى إلى الأبيض المتوسط
بدء افتقارى ، وفاتحة للشتاتْ
فابرحوا الآن أطرافكم
حاكموا بعضكم ، واشعلوا النارَ فيكمْ
واصعدوا المئذنةْ
. . . .
. . . .
ركعتانِ
وينفصل الرأس
تجتمع الأزمنةْ .

« سعدى يوسف ٢ »

هذه الخرق استسلمت لمجيئى إليها ، فأسلمت
لحمى تجاويفها وانتظرت ، انها آفة الأقربين من
الموت ، عُرس الذى فى السماء يصلى ويفتض كل
المرائى التى كاتبتنى ، وهيأتها للدخول ، وهيأتها
للمجاعات قبلى . .
وللعرش بعدى
فكيف تُجمِّع مستضعفيك بيمنة الحرفِ
تغرس لافتة القرب موضع قلبك
تشهد إخوانك المارقين ، يمدون خيطك
يسكن ثقباً
ويفتح ثقباً ، وأنت تفارق سوق المدائن
تهجر بغداد يستر خصرك خصرَك
تحتال بالخاتم العلَوى . .
يكلمك الرمل :
خذنى . . أنا آخر الخارجين عن
الجسد العربى ، وعرِّج بنا صوب
مكة ، أعطى لأسلافى الميتين البراءة . .
أسألهم ، كيف كانوا يمدون أطرافهم
كالجوارى ، ويحتضنون الفوارس
والجند ، يقتسمون ملابس أهل البقيع
ويسقون أطفالهم بالدماء الطرية . .
يأخذك النيل حتى حدود الولاية :
كنت أول من خاطب الأولياء ، وجمَعت
شمل المجاذيب حولى ، وأسمعت نفسى
تسابيح من خذلوك ، وخبأت فى الطمى
ألسنة القوم ، خبأت رأسى
وقلت . . الخوارج أهلى وأصحاب
بيتى ، فقم خلف أصحابك الراحلين
وحاورهم :
ما الذى يدّعيه الفوارس حين
يولون شطر الخليج وينسكبون
على شاطئيه .
وحاورهم :
المكان القصى اقترب
والبلاد التى غادرتنا تحدِّق
فى الراحلين وتسطو على
ما حملنا من الموت والكلمات
وكنت تعلَّقت خلف غبار
الهوادج ، أقرأ وجهاً يضيع
ووجهاً يموت ، أبايع من شهدوا
غزوة الموت ، أعلم أن الذى يملأ
القلب ليس الوطن . .
والذى يهجر القلب ليس الحبيبة . .
لكننى لن أمل التعلق خلف غبار القوافلِ
أسألها :
أعطنى واحداً من رفاقى الذين مضوا . .
ولك القادمون
أعطنى لحظةً من حياتى انتهت . .
ولك السنوات التى ستجىء
وتلك الحروف التى غيبتنا طويلاً . .
وهذا الجسد .

« أكتب موتكم »

رجِّع كلامك ياحسين
وارسل إلى ألِف البداية ساكنيك ، وقل
لهم انى أردتك صاحبى وأردتهم
لم يشهدوك ، ويسألونك :
كيف واريت الرفاقَ بألْف دارٍ ، والرفاقُ
يُعلَّقون ويُحرقون ، وكل من يمضى نراه يعاودكْ . .
رجِّع كلامك ياحسينْ
كانت قوافل مصركم تهفو إلى باب المدينة
والخليفة يستظل بقاتليه ، وقلت أرحل
قلت أشهد ميتتى وألم ثوبىَ حول
أشلائى . .
وحول دفاترى . .
كان البقيع صحابتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والراقدون بْكربلاء وقاعِ دجلة يسمعون ،
ويجمعون خيولهم ، ويهاجرون إلى الدفاتر .
يسألون حروفها . .
والكل مرضى
والحروف مريضة . . تهذى . . تراود جثّتى
وتريد رأسى ، والكلام يمد لى سهلاً
ويضع مضارب وحجارة سوداء ، والناس
الذين عبرتهم بالأمس يصطفون كالأحياءِ ،
يقتتلون حول حجارتى . .
يتبادلون حروفها
قلت : المريضة
يسألون مضاربِى القفراء عن حرفٍ يطاردُ
خليهم ، ويهرّ خلف قوائم الابل الغربية

قلت :
مثلىَ لا يهاجر خلفكم
قلت :
اهدأوا . . إنىّ إله لا أريد جواركم
فالكل مرضى
والمسافة بينكم والقلب يسكنها الفوارس
من قريش ، فعجِّلوا حتى أرى الأنهار
تسكن بعضها
وتصب فوق حجارتى
وتمهَّلوا . . .
حتى أرى الكلمات تهجر ظعنكمْ
ويعود لى أصحابىَ القدماء
نكتب موتكمْ

القاهرة : أحمد طه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعد الدين حسن | المبدأ الرجل.. المبدأ المدينة

-١-

● ما بين شارع الكورنيش وشارع - ٢٦ - يوليو : الجنون يصاعد .. يصاعد فيه لذة النطفة .. والنطفة تصاعد على إيقاع الجنون .
شددت قوساً من أوردتي وصهلت :

ما بين القلب والقلب أبراج من العملات الورقية وصلصلة «الأوتوميشن» . ما بين اليد واليد جمر من المعدن .. وما بين الكلمة وضوئها .. قلوب مذبوحة .. وحليب من الجبس يسرى فى الحنايا .. والشمس أشرقت مسعورة ، معلق فى رقبتها أسعار وهجها لهب يحرق بكارة الحلم .. والأرض ومالها .. انتفض عصفور الضوء محترقاً فى صلصالها . شددت قوساً آخر من أعضائى فحطت يمامة الرؤ يا وباضت فى خلوة الماء .

سلاماً أيها النهر الذى باركنى وعلمنى كيف يكون الصهيل .

-٢-

● فى الشارع كنت وحيداً بعد أن ذهب الليل والريح الطويلة تركت فى الفم طعماً غريباً من المر والبنزين والحموضة والدخان .

فجأة نادانى صوت قوى من أعلى الكوبرى :
أنت .. أيها الجميل الصافى كشعلة اللهب . أنت .. أيها الشفيف المضىء كالصباح . أنت .. أيها الفرع النضير من جذع أصيل . أنت .. يامن تشبه النبع الخفى البرىء . أنت .. يامن توحدت بالشوارع والحقول والنهر والأشجار والعصافير التى تكتسب جمالها من حنانك النبيل .
أنا صديقك الشاعر أقول انتبه . لا تمتص الآن برقوقة الحزن وانتصب فى بؤرة القلب حتى تستطيع دق أجراس الضوء قبل أن تضاجع المدينة ظلها وتغيب .

-٣-

● أمسكت أجراس الضوء وانتصبت فى بؤرة القلب وأنا أجوس طرقات المدينة . تقدمت وتقدمت إذ تقدمت فألفيتنى فى الأمام وكل الأشياء فى وجهى :

كائنات خرافية تأكل بعضها .. أحاج نفسية ترقص وتهرول . نفايات جسدية تدندن دندنة تتلقفها أشرطة «كاسيت» . نهم اقتصادى يطالب بإطلاق حريته «أليكترونيا» . حروف وكلمات سوداء تبول وهى تنطلق فى الهواء من فوهة «كمبيوتر» . خواء يريد أن يصبح قانوناً .. كائنات بلا رؤوس تسير فى الخواء وترقص . قلوب بيضاء مغلية تتساقط فى بالوعات وحفر الطرقات . شيكات تصطف صفاً صفاً أمام طائرة على وشك الإقلاع .

رجل يصرخ فى وجوه المتحلقين حوله ببنادقهم :
ـ كيف ابتلع هذا العدد اللانهائى من زجاجات الشويبس والسفن أب والبيبسى كولا والكندادراى !؟

ـ لتصبح فى حالة لا تمت إليك بصلة .

رجل مكوم فوق الرصيف أمام مخبز بجواره كيس ورقى ممتلىء بالأرغفة المخضبة بالدم . ذراعه الأيمن غارق فى دمه ومنطو . وذراعه الأيسر ممدد كأنه دون كيشوت . وفى أحد الأركان رجل يهتف :

ـ نحن لا نريد كالشعراء أن يساقط القمر خبزاً . وأن يكون النهر ماء . ولا نريد أن تختفى وراء الدموع مملكة السموات . نريد أن نتأمل ونضحك من هؤلاء الرجال الذين كانوا يخشون أن تجمعهم ديمقراطية الحياة . فجمعتهم ديمقراطية الموت .

● تكررت أشكال الوجع . . تكررت أشكال الهلع مرتدية فى كل مرة ثوباً عددياً مغايراً :

٤٨ ـ ٥٦ ـ ٦٧ ـ ٧٣ ـ ٧٧ ـ ٨١

وراح كل عددٍ يلعب دور كائن تراجيدى ثم يتحول إلى شاهد فوق إحدى البنايات الشهيرة .

جوار سور الكورنيش وقف رجل وسيم أمام امرأة كزهرة الفتنة تكاد تحتضنه وحولهما يتحلق عدد من النساء والرجال .

قالت المرأة للوسيم :

ـ أين كنت يا كبدى . . أيها المحب لقلبى . . أين كنت !؟

ـ . . . .

ـ كم عمرك الآن . . أيها المحب لقلبى . . يا كبدى . . كم عمرك الآن !؟

ـ . . . .

ـ منذ سنين لم أسمع صوتك . . لماذا كنت صامتاً . . يا حبيبى . . منذ متى وأنت صامت !؟

ـ . . . .

ـ كفنونى بالحزن . . وكفنوك بالصمت . . يا حبيبى . . كفنونى بالحزن وكفنوك بالصمت . .

ـ . . . .

ـ ماذا سنفعل الآن . . ماذا سنفعل ؟؟

ـ انظرى فى عينى . . فى لون النهر . . فى شكل الغيم . . فى ارتفاع البنايات . . فى أعمدة الصحف . . واسمعى الأثير . . ضجيج المدينة الأنين المتواصل . . ونواح . . . ، تجدين الإجابة .

قالت بعد أن تهاوت من الإعياء والألم :

ـ ادهنونى بالزيتون . . أطعمونى بالزبيب . . أسندونى بالريحان . . وأنعشونى بماء الورد فهذا المكان يجعلنى مريضة ألماً .

قال الوسيم :

ـ أحلفكن يا بنات الوادى . . بالسواقى والحقول . . بالسنابل والنخيل . . هاتوا للحبيب ما أراد . . حتى يقف . . كالتفاح بين شجر الوعر يقف . . هيا يا بنات الوادى نبهن الجميلة .

وفيما كانت تنهض مطهمة بالبهاء والفرح أقبل عدد من الكلاب الضخمة تتلاقح فى نهم ثم انقضت عند أول خطوة للجميلة . «فطت» فجأة أسماك الحزن الملونة من بحرة روحى فرميتها . انقضت طيور التوتر والغيظ وراحت تلقمها وتحط على أغصان جسدى المشتبكة .

ـ ٤ ـ

● عظيم أنا فى التجلى . . ونيرانى هى مفتاح الدائرة . أنا الأرض والشوارع والحقول والنهر والأشجار والعصافير . وكل فجوة فىّ لا تدخل لى رياح الاتزان . . تشعل نيرانى .

● أنا وحدى الشاهد لهذى السماء . . وأنا القادر على كتابة الأسماء . . لذا سأنطلق منى لأتموضع فى سمائى وأشرف عليك أيتها المدينة الجديدة . . إشرافاً قاسياً . . قاسياً . من فوق النخيل سأشرف عليك . . اللون الأبيض لى . . والأخضر لك والأحمر للجميع . (ويقال إن الفينيقيين استمدوا من هذا اللون أرجوانهم وصنعوه) .

سأدق على هياكلك الهندسية كلها أيتها المدينة الجديدة بقوة القلب والضوء . لتسقط كل ذرة فى بدنك الحجرى حتى تتحولى ويعود لك وجهك الأول . عندئذ سأجعل لك ضفيرة جميلة وطويلة على ظهرك الجميل الطويل وشامة عمودية على خدك السحرى كأنها طقس شعبى موغل فى القدم . وسأرشق فى صدرك الناهد وردة «فان جوخ» الطائرة . وحمامة «بيكاسو» . ثم أسافر فى قوس سكران إلى قوس قزح . أرسمك عذراء «بوتشيللية»(*) تغنى فى تفجر الألوان . فأرشق فى مفرقك فراشة . . فراشة . . وترشقين أنت حباً فى فمى . لحظتها أتوسد صدرك كما توسدت فى طفولتى صدر أمى . ليكون لى المبدأ المجبول بحياتك . والكشف الساطع لقوانين قلبك وعينيك . فيقترن اسمى باسمك . ويصبح لنا تمازج الإثنين فى الواحد : المبدأ المذكر . . والمبدأ المؤنث .

تمازج الإثنين فى الواحد : المبدأ الرجل . . والمبدأ المدينة .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

إن مستقبل العصافير والعشق . فى عشاش قلبك . . المشغول بالنخيل والنوار والترتر . . فامنحيها صك الإقامة . . ودعينى أوطن دمى فى لحمك حتى يثمر بين الفراسخ والزرع . . ووطنى لحمك فى دمى حتى أموت . . هأنذا أرى ذراعىّ حول روحك . . ذراعيك حول روحى . . ولا أدرى لماذا أربط دائما بين وجهك والوردة ولا أدرى لماذا كل كلمة أقولها لك الآن تتكسر فى صوتى لحنا من فمك . وكنت فى الماضى كلما رأيتك رأيت لك زهوا جميلا وقميصا من الاخضرار الجميل . ولى قلب كليم ينغل فى دمى ويتوق إليك . كنت فرس الحمحمة . . نداء العروق ـ يبارق الطلوع وردة النهر أجنحة الليل . . قصيدة النوار . . الغيم الذهبى . . وكنت التميمة المقدسة .

هيا توحدى فىّ وطيرى . اسكنى أعالى الجبال وقمم النخيل . وكونى الحد الفاصل بين السوسن والجحيم . ثم مدّى وهجك الساطع عبر الحقول والحلم والقرى حتى آخر حدود العواصم فأنا الآن محتشد بالضوء وبالهديل وفىّ تحتشد الزنابق والزقزقة .

فجأة استفاق قلبى على صوتٍ فانتبه . فإذا بكف ضخمة موشومة برسوم كثيرة كالإعلانات تنتزع منى أجراس الضوء وتنهال ضربا ثم تصوب النيران المدارية فى كل الزوايا . انتشرت النيران وظلت تسرى حتى التهمت جفنة ورد برى شائك بثلاث فرعات . أسرعت أناشد حارس الضوء أن يأتى . طلبته فما وجدته . طلبته فما وجدته . بينما النيران تمتد تجاه عصفور صغير يشاكس فراشة بيضاء على غصن شجيرة سيسبان .

(*) نسبة إلى بوتشيللى فنان عصر النهضة الكبير ولوحته الشهيرة « عذراء بوتشيللى » .

القاهرة : سعد الدين حسن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحضور الزمنى فى مجموعة
"قبل رحيل القطار"
لمحمد الجمل

د. صلاح عبد الحافظ

نشر القاص السكندرى محمد الجمل مجموعة قصصية تحمل اسم «قبل رحيل القطار» سنة ١٩٧٩ ، والحديث فى نقد هذه المجموعة - التى تنبىء عن موهبة تأخذ وضعها الآن فى الأدب السكندرى المعاصر فى كتابة القصة القصيرة - يطول لو فصلنا القول فى جميع جوانبها . ولكننا نركز فى هذه المقالة على ناحية معينة أراها ظاهرة واضحة فى صنعة القاص فى هذه المجموعة هذه الناحية هى - كما أسميها - الحضور الزمنى فى القصة - فالقصة القصيرة حدث أو لقطة سريعة لا تتيح عادة لكاتبها أن يتناول الزمن بأبعاده كما يريد ، أو كما هو مسموح به فى القصة الطويلة مثلاً ، فنرى «توماس بيرنز» يقول : «من الأفضل عدم الاسترجاع أى ومضات الماضى (فلاش باك) فى القصة القصيرة أو الأقصوصة ، وينبغى أداء المعلومات الضرورية حواراً وبمهارة ، وليس ثمة متسع لتزويقها بأحداث ماضية ، لذا من الأفضل انتقاء المادة التى لا تتطلب فهماً واسعاً للماضى هذا وإن الأقصوصة التى تنقلنا من عشرين سنة خلت إلى الحاضر لتحطم أحد أهدافها الرئيسية ألا وهو وحدة التأثير ، وذلك بواسطة الفجوة البسيطة فى تصميم البناء . .» ، ولكن أحياناً ما تتركز براعة القاص فى استخدام الزمن عن طريق الإيحاء به ، فهو لا ينقلنا ، بل «يشعرنا» ولا يروى أحداثا ماضية قدر ما يأتى بالحدث الذى نشعر وراءه بقوة الزمن وتأثيره . فالإحساس بالماضى أو بالتجارب الماضية خلف الحدث هام لفهمه وتصوره ولكن بدون التعبير المباشر أو السرد أو الإقحام العفوى وبذلك يتم استيعاب الحدث السريع أو الموقف بكل أبعاده فى أقل حيز ممكن من الجمل والعبارات والتى تصبح هنا موحية مؤثرة تحمل شحنات قوية فعالة تؤدى دورها تماما فى التأثير فى القارىء . والقاص محمد الجمل استطاع أن يجعلنا نشعر بالزمن من خلال رواية الحدث ، أى من خلال العلاقات اللغوية فى الكلمات وما توحى به من أبعاد سواء فى سرده السريع للحدث أم فى الحوار أم من خلال الصورة السريعة الدقيقة . فقد امتزجت رؤيته للزمن بتعبيره الفنى . وأول ما يتضح ذلك فى اختياره لكثير من عنوانات القصص مثل : قبل رحيل القطار ، لقاء ، موعد فى غرفة الانتظار ، رحلة حياة ، طفل فى الستين ، وداع . . . الخ .

وأول قصص هذه المجموعة «الشرفة» نرى تلك الزوجة التى نلمح من خلال نظراتها المقارنة المتنقلة بين شاب وفتاة يداعب كلاهما الآخر فى حب ومرح وسط المياه وبين زوجها الجالس إلى جانبها فى صمت يقرأ صحيفة بانهماك تام ذاهلاً عن تلك الزوجة - فالصحيفة هى الحاجز الزمنى فى واقع الأمر ، فهذا الموقف يجسد شعور الزوجة

بناء على سنوات طوال قضتها مع هذا الزوج ، فإحساسها بالزمن الذى يمر والذى أدى إلى ذلك ,الموقف يجسد لنا بوضوح مدى موقف هذا الزوج طيلة سنوات طوال من العمر مما أدى إلى تلك المقارنة التى تدور فى ذهن تلك المرأة حتى إنها كادت تجسدها حقيقة واقعة ، وبالتالى فنحن نتأثر بالقصة لشعورنا بهذا الموقف الذى جاء نتيجة ما سبق - أى أعطانا الكاتب لقطة سريعة فى القصة طويلة فى أحداثها التى نستشعرها فقط ونحس بما أدت إليه ولكننا لا نراها ، ونرى العبارات : «يلهب مشاعراً طوتها الأيام ..» «كانت تستعذب وحدتها ..» «كانت تتأمل حاجز الورق ..» ... «هيا بنا نقض وقتا طيباً ..» ..

وفى قصة «لقاء» نرى الحضور الزمنى أيضا ، حيث نجد أبا يتشوق لرؤ ية ابنه الذى يبخل عليه باللقاء ، ونرى حرص الأب على رؤ يته وعاطفته الفياضة ولكن من خلال تيار من الزمن الطويل المستمر ، فهذا اللقاء الذى تم أخيراً فى لحظات يحمل فى طياته زمنا طويلاً سابقاً استطاع الكاتب أن يشعرنا به بدون التصريح ، فنرى العبارات : «لم تأخرت على طوال هذا الوقت ؟» .. «أعيش خريف عمرى وليس ما يملأ فراغى سوى رؤ ياك» .. «لم يبق لى من أيامى البليدة الخاوية إلا رؤ ياك ...» ... «ويلتفت الأب فى هذه اللحظة ناحية ساعة الحائط التى شاخت معه .. ويرتاح الأب عندما يطول اللقاء قليلاً ، فتنساب مع الذكريات ...» ... «هل تذكر يوم أشعلت لى سيجارة بورقة من كراسة الحساب ؟ .. الخ .. فالحوار وما فيه من نبض العاطفة الأبوية وإيحاء الذكرى بنحو من خلال زمن ، فالموقف فى حقيقة الأمر بين الأب والإبن بكل ما يشمل ما كان سيكون له شأن لولا هذا الحضور الزمنى المنتشر خلاله .

وفى قصة «موعد» نرى الموظف الذى يريد أن يلتقى بمديره فى احتفال فى أحد المساجد ويحرص على أن يراه المدير .. ومع تطور الحدث والبناء الفنى نجد أن الفاصل المعوق لرؤ ية الموظف مديره هو الزمن فى حقيقة الأمر ، فالخطب التى استمع إليها ، وما كان يراه أمامه أثناء انتظاره الممل ، كل هذا يوحى لنا بأن الدقائق أصبحت ساعات مع أن الكاتب لم يذكر ذلك مباشرة ولكن العبارات توحى بذلك : «الموعد كان فى الثامنة إلا الربع مساءً ...» .. «انتهى الخطيب الأول من خطبته ... وبدأ يتكلم الخطيب الثانى ، والخطب لا تصل صبرى إلا على هيئة موجات صوتية منغمة ، ولا يعلق بذهنه سوى الحكم المأثورة والنصائح الكبرى التى حفظها فى الصغر ، والوقت يطول ، وكلما استرق النظر إليه وجده مستغرقاً .. ازداد قنوطه ...» .. «وانتهت الصلاة وانتظر الفرج .. تهيأ ليمد يده للمدير ليقول له حرماً لكنه فوجىء به ينوى للصلاة من جديد لركعات السنة ... تردد بعض الوقت احتار ماذا يفعل ! .. فكر فى الانتظار ...» ..

وفى قصة "اللعبة" التى تحكى قصة رجل فى مدينة الملاهى يود أن يدفع بيديه لعبة دفع الأثقال ليطمئن إلى قوته وفتوته ولم يفلح فى هذه القصة نجد أن الدافع وراء هذا كله هو شعوره الدقيق بالزمن حيث يقول الكاتب عنه فى جملة تلعب دورا هاما فى بناء القصة : «اليوم قد صار يافعاً فى شرخ الشباب ، وأن له أن يلعب لعبة رفع الأثقال ..» .. فبؤرة شعوره بالمحاولة ثم الإحباط والانسحاق وراء هذا كله مركزة فى شعوره بالانفصال عن زمنه ، أو بمعنى آخر أنه لم يعد فى زمنه .

وفى قصة "وداع" استطاع الكاتب أن يجعلنا نشعر بعلاقات لا حصر لها مرت فى زمن سابق عن القصة وأدت إلى ما ظهر من موقف فى هذا الوداع عندما يلتقى هذان الرجلان ، فنجد أيضا العبارات : «فيما مضى كان كل شىء حياً ....» ... «أما الآن فقد حدث ذلك الشىء .. الانزلاق غاصت السيقان وسط مزيج لزج .. فشبقت الأرواح .. ضاق التنفس .. أمور كانت من قبل سهلة واضحة بسيطة ، لم تعد الآن كذلك .. أضحت هناك حسابات مركبة ، أبعاد متعددة .. عوامل وأسباب طموحات وإنجازات ، ومع ذلك كان يصر على الاكتفاء به بين الحين والحين .. يتشبث بما ضاع ، يحيى ذكرى شىء مضى ... لقاء لا يستغرق سوى دقائق .. دقائق ، لقاء ينتظر دوره .. قابل للانتظار .. للانتظار ... واليوم عندما التقى به كان كل شىء متوقفاً بارداً ، أملس ...» .

ويشعر القارىء بالتراكمات الزمنية داخل الحدث والإيحاءات الزمنية للألفاظ ... دقائق ... للانتظار ... الخ ...

وفى قصة «القبقاب» نرى أن تلك الآلة أو اللعبة جعلت الإنسان المعاصر يتخطى الساعات فى تجواله وتدحرجه المستمر ، أى يقوم بعملية جمع للحوادث فى تتابع وكأنه يجردها من زمنها الواقعى الذى تتم فيه عن طريق إحلال زمن النفس المعانية فى مجتمعها محله ، فنجد "ويتدحرج من جديد" . ويتذكر (وهو يتلافى انقلابا على ظهره) أنه لم يزر أباه منذ ثلاثة شهور ، فيقرر خطف هذه الزيارة وسرقتها من أرشيف

الـزمـن . . «كـيـف حـالـك يا أبى . . . أقاوم وطأة الزمن . . أنا مقصر فى زيارتك . . . لا عليك . . . سأراك كثيرا فى المستقبل . . . لا تخدعنى أرجوك . . .» . . . الخ .

وفى قصة «طفل فى الستين» نرى الزمن وأبعاده وأفعاله مجسدة فى هذه القصة والتى تشبه إلى حد كبير قصة الشرفة فكلتاهما تقوم على ثلاثة محاور : رجل - امرأة - زمن . . ففى قصة طفل فى الستين حدث مزج وخلط للزمن ، فلا فرق بين الطفل والشيخ ، فقد تداخل زمناهما ونشعر - نحن القارئين - بكل ما مر من أحداث لم يروها القاص ، ولكنه استطاع الإيحاء بها . . فنجد : «أما هى فقد ظلت منذ زمن لا تغفر له رحلة شاقة مملوءة بالقسوة والمرارة ، ذنوب من النوع الذى يتعذر نسيانه ، كانت تقول فى نفسها . . تساقطت أوراق البستان وجفت العروق وماتت الجذور ؛ الشمس لا تحيى الأعشاب الجافة . . ماذا لو سامحته ؟» . . . . «وكان من الصعب عليها ألا تغفر ، لم تستطع ان تتخلص من عاطفة الأمومة . . وذكريات رحلة . . .» . فالحضور الزمنى فى القصة واضح ؛ ويقف الحدث على عتبة مرور الحوادث السابقة له وكأنها نهاية لقصة طويلة . وتتوالى القصص فى هذه المجموعة تحمل كل منها نبضات الزمن داخلها على نحو يزيد وينقص ، ففى قصة اللعبة المفضلة نرى : «الحجرة ينشر فوق أرضيتها مصنوعات معبودة من الأشياء ، أقمشة ، فازات ، ستائر انتيكات ، تحف ، ورد صناعى ، وهى تعشق أن تقضى وقتا طويلاً أمام مخزونات الأشياء المفقودة خارج صناديقها ، أشياء معدة للاستخدام عندما يذوى عمر الأشياء المستخدمة . . .» .

ولكن أحيانا نرى الكاتب قد تخلى عن الايحاء بالزمن إلى التصريح به فأصبح جزءاً من الحدث بدلاً من أن يكون مقدمة له ، فيقول مثلاً فى قصة «على مائدة العشاء» . . «لم لا تفكر فى التخلص من هذه الصفات فيتحقق لنا الاتفاق الكامل ؟» . . «يمكن إذا استطعت أن تتخلص من الأب الذى فى داخلك ، وأنا من الأم التى فى داخلى . . . هل ذلك مستحيل ؟» - المسألة تعقدت أكثر مما تظن ، لقد تبادلنا خلال سنين الزواج صفات بعضنا ببعض ، أخذت منك بعض ما أكره وأنت أخذت منى بعض ما تكره . . .» .

وفى قصة "ضحكات" "ويمتلىء صدره بالهواء النقى عدة مرات وينظر إلى الناس نظرة واثقة تخترق حجب المستقبل دون وجل ، لا ترهب المقدور ولا تخشاه . . الأمل فى كل شىء ، المحبة بغير حدود ، الحياة جميلة على أى حال . . .» . وفى نهاية قصة «مثل رحيل القطار» : «أسند رأسه . . واستسلم لنوم عميق . . تحرك القطار . . وأخذ الزمن يمضى وهو فى حالة غياب . . .» . وفى قصة رحلة حياة : «وعندما يسألها هل سمعته ؟ تجيبه بنظرة ، نظرة آسية كسيرة تخترق تلك الطبقات الصخرية لرحلة الزمن الآن مرق الشباب وحلت بوادر الشيخوخة وغاب الأولاد ، انتظموا فى الطابور واستغرقتهم الرحلة الشاقة لم يعد فى مقدورهم أن يلتفتوا إلى الوراء ، كانوا فيما مضى بؤرة اهتمامهم يطوون الفراغ ، يبددون الصمت والوحشة ، يروون الصحراء القاحلة .». الآن انتهى الدور . .»

فالزمن بحضوره الكلى فى قصص محمد الجمل واضح متميز سواء بالإيحاء أم بالتصريح أم بالشعور به من خلال تطور الحدث داخل البناء الفنى للقصة . والمجموعة تحتاج إلى دراسات من جوانب أخرى ومازال فيها الكثير الذى يحتاج إلى بحث وتنقيب وكشف .

الاسكندرية : د. صلاح عبد الحافظ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكلف الكاتب وحيرة القارئ

عبد الحكيم قاسم

أسأل نفسي عن الأمر الذى يريده إنسان يحمل القلم ، ويتخذ الكتابة حرفة فى مصرنا هذه فى زمننا هذا . أقلب البصر فيما يكتب ، ويقدم لى بعضه عن سؤالى أشد الإجابات إيلاماً . ولقد شقيت بقراءة مقال الدكتور ماهر شفيق فريد عن مجموعة قصص «اختناقات العشق والصباح» للأستاذ ادوار الخراط وهأنذا أشقى بالتعليق عليه .

لقد كان صادما لى أنه بالرغم من أن الموضوع من صميم الأدب المصري الحديث إلا أن الكاتب يشير فى الأسطر الثمانية الأولى إلى أسماء سبعة من الكتاب الافرنج . وما يكاد القارىء يأتى إلى آخر المقال حتى يكون قد وقع على واحد وأربعين إسماً آخر . وإن لم أكن قد أخطأت العد فإن هناك أيضاً ثلاثا وأربعين إشارة إلى نظريات وأعلام يمثلون مدارس واتجاهات معروفة فى الفكر والثقافة والأدب الأوربى الغربى .

بالرغم من أن الموضوع من صميم الأدب المصرى الحديث إلا أن هذا الأدب لا يشار إليه من قريب أو بعيد . ولا يذكر من الكتاب المصريين سوى الدكتور صبرى حافظ بأنه سمى دراسته عن مجموعة أدوار « أقصوصة الرغبات المحيطة » . وسوى الناقد توفيق حنا بما لاحظه فى مقالة أخرى (بمجلة إبداع فبراير ١٩٨٤) من أن « احتراق مجموعة الخراط هنا أشبه باحتراق الكتب فى فيلم فهرنهيت ٤٥١ » . وإلا يوسف الشارونى ، وشفيق مقار ، ونعيم عطية ، الذين يجمعون - ومعهم فى ذلك إدوار : « بين الانضباط الكلاسيكى والانطلاق الذى يكاد يكون تعبيريا فى كثافة نسيجه وزخم مضمونه وغوصه على أعمق الأسرار . إنه يحقق ذلك التوازن الذى نجده فى أعمال جويس وإليوت وفاليرى » .

أنا أرى فى ذلك الإسراف كل الإسراف . وأراه فى أن يذكر يحي حقى جنب إدوار الخراط ككاتب كبير آخر . استغفر الله . إن حقى من المواهب المفردة المتفردة فى تاريخ أدبنا وثقافتنا وفكرنا . أشهد على ذلك جمهور مثقفى العربية ودوائر المعارف التى لها اهتمام عالمى بالأدب المصرى الحديث .

على أن الاستشهاد والمقارنة من الأدوات المتاحة للباحث لا حرج عليه فى عمله أن يلجأ إليهما دون اقتصاد . لكن أحد وأهم شرط لاستخدام هاتين الأداتين هو :

« أن تكون قرابة الشبيه بالمشبه ظاهرة من ظواهر الموضوع يستحيل غض النظر عنها ، حتى يكون إلقاء الضوء على هذه القرابة لا محيص عنه لتقريب الموضوع إلى المتلقين » .

وأبادر فأؤكد من ناحيتى أن قرابة الموضوع - الذى هو إدوار الخراط وكتابه - بالأمثلة المضروبة - التى هى هذا الحشد من الكتاب والكتب والنظريات والأساطير والمقولات من الأدب والفكر فى أوربا الغربي - قرابة شديدة الثانوية حتى ليتوجب على الباحث الأمين أن يغض النظر عنها تماماً ، كى لا يربك قارئه بصفات شديدة الهامشية فى الموضوع ، تصرف هذا القارىء عن خصائص الموضوع الجوهرية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفصل الأمر فأقول ، إن إدوار الخراط كاتب مصرى . وهو أحد صناع الأدب المصرى الحديث . قيمة إدوار الخراط ككاتب ليست هى التى تشغلنى الآن ، إنما الذى لايقبل الإرجاء والمساومة هى نسبته إلى هذا الأدب المصرى الحديث . يقين لا تأتيه الريبة من بين يديه ولا من خلفه ولا ترد عليه الشروط ، ولا ينظر إليه شذراً ولا يتململ الواحد إزاءه ولا يقلق .

شرع المجتمع المصرى أول القرن التاسع فى بناء نفسه متخلصاً من تخلف القرون الوسطى ، حالماً بالقوة والتقدم ، محتذياً المثل الأوربى ، مستعيناً بالخبراء وبالخبرة الأوربية ، مؤسساً المدارس والمعاهد والمشافى والمصانع والمشاغل على النمط الأوربى ، وذلك إبان تعاظم القوة الأوربية ، واحتدام سياساتها التوسعية ، وسيطرتها الاقتصادية والسياسية على العالم ، وهيمنة ثقافتها على عقول مثقفى المدن[1] المستعمرة أو الخاضعة للنفوذ الاستعمارى الغربى .

والمجتمع المصرى حين شرع فى بناء نفسه ، بدأ يستعيد ذاكرته ، ويعيد النظر فى ثقافته الموروثة التقليدية القديمة . واستخدم فى ذلك أساليب البحث ومعايير التقييم العلمية الأوربية الغربية . والطبقات الجديدة فى المدن ، من معلمين فى المدارس المستحدثة وفنيين فى المصانع والمشاغل والمشافى ، وعمال فى دواوين الحكومة ومصالحها ومؤسساتها ، ومن مثقفين ومتنورين ومن لف لفهم وكان على شاكلتهم ، كل هؤلاء وجدوا أنفسهم فى الأدب الأوربى - ربما - أكثر مما تحقق لهم ذلك فى آثارنا القديمة . والشعراء المنشئون وجدوا فى النسج على منوال النماذج الأدبية الأوربية وصولاً أيسر إلى قلوب جمهورهم فى المدن .

فى ظل هذه الظروف نشأ الأدب المصرى الحديث فى المدن المصرية الحديثة متأثراً بالآداب الأوربية الغربية . ثم كان أن ضُرب المشروع المصرى الطموح وصُفِّى ، ودخلت مصر فى دائرة نفوذ الدول الأوربية حتى وقعت فريسة للاستعمار الانجليزى . بذلك أصبح النفوذ الانجليزى السياسى والاقتصادى فى مصر مطلقاً ، وتمت السيطرة على مؤسسة التعليم والإعلام ، وتم ربط المتنورين وقادة الرأى وحملة القلم مصلحياً بالسلطة الاستعمارية ، وتم توظيف الجميع للدعوة إلى المثل الانجليزى خاصة ، والأوربى الغربى عامة ، فى السلوك ، والفكر ، والفن ، وتم تجنيد كل القوى لقسر المجتمع على هذا المثل بما فى ذلك تحطيم تكوينات اجتماعية قديمة ، وزرع أخرى جديدة ، وما يلزم ذلك من مرافق ومصالح .

لكن مجتمعاً ما لا يمكن أن يكون ولا أن يفسر على أن يكون إلا نفسه ، ولا على أن يبنى نفسه طبقاً لأنموذج متصور ، من كانت روعة الأنموذج وعمق الاقتناع به . والطبقات الجديدة فى المدن الآسيوية والإفريقية التى استعمرت أو خضعت لنفوذ الاستعمار الأوربى الغربى وثقافته حتى نسيان لغتها الأصلية ، هذه الطبقات لم تخلق على أرضها مجتمعات أوربية ، بل مجتمعات وطنية[2] تختلف عن المجتمع الأوربى اختلافاً جوهريا ، ضاربة بجذورها فى الأرض والتاريخ والموروث الثقافى ، حاملة ثقافة وطنية[3] تختلف - حتى وهى تتكلم لغة أوربية - عن الثقافة المستعمرة .

والمهاجرون الأوروبيون[4] إلى أمريكا ، الذين عبروا المحيط إلى الأرض الجديدة بأزيائهم وأسلحتهم ، ومعهم حضارتهم ، وثقافتهم ، ودينهم ، أنشأوا حيث حلوا مدنا بأسماء وعلى غرار مدنهم القديمة فى القارة الجديدة ، وواصلوا فى المدن الجديدة حياتهم القديمة . بالرغم من ذلك فإن هؤلاء المهاجرون لم يكرروا فى الأرض الجديدة المجتمعات القديمة ، إنما أنشأوا مجتمعات جديدة مختلفة عن مجتمعات القارة الأوربية ، وثقافة إنجليزية جديدة تختلف عن الثقافة الإنجليزية فى الأرض الأم .

انظر إذن ، إنها ليست الأحلام والمنى ، بل ظروف المجتمع المادية والروحية هى الحاسم فى تشكيل صورته وصورة ثقافته . وعليه فإن مصر لم تتحول إلى (قطعة من أوربا) ولم يصر الأدب المصرى إلى وكالة من وكالات الأدب الانجليزى . وإذا كان الوجود الاستعمارى والنفوذ الأوربى قد دعما فى الثقافة المصرية تياراً منبهراً بالغرب إلى درجة نسيان ظروفه وأهله وفاته ، فإن هذا الاستعمار والنفوذ قد دعيا إلى الحياة وأجّجا تياراً قومياً يتطرف حتى يتحصن فى مواقع ريفية ، ويرفض من موقعه العصر كله ، وثقافة الغرب كلها . وفيما بين القطبين تدرجت مناطق الضوء والظل حتى كانت الصورة ثقافة مصرية ، وأدباً مصرياً حديثاً ، يعتز بلغته العربية ، وهويته المصرية . لا يدير ظهره لتاريخه ، ولا ينفض يديه من تراثه ، ولا يزور عن الواقع الفعلى المحيط به ، بل ينشغل به منفعلا وفاعلاً فيه . صورة صحية تزداد قيمة ونضارة مع الزمن ، ومع تحرر المجتمع والارادة المصرية ، وهدوء غلواء التطرف ، وازدياد قوة التيارات المعقولة ، وثقتها بنفسها . وهى صورة تنتكس أيضاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مؤقتاً بالانتكاسات المؤقتة التى يُرزأ بها الوطن .

ذلك هو أدبنا المصرى الحديث . والسكة إلى فهمه هى فهم ظروفه الفاعلة فيه . ثم بعد ذلك فى محل متأخر ، بل وشديد التأخر يأتى النظر فى المؤثرات الوافدة الخارج ، والتى خضع لنفوذها هذا الأدب .

فإذا نشأت فى أدب أجنبى مدرسة فنية ، أو مذهب أو اتجاه ، ثم كان لهذا أو لذاك صدى عندنا ، فيجب أن نواجه ذلك بكل تحوط وتحسب وتحذر :

* إنها قد تكون نزوة طارئة استبدت بالمثقفين ذوى التكوين الروحى والعقلى الشديد المرونة ، والقدرة على الاستجابة ، والولع بالتشيع والتقليد للغرب حتى التقمص .

* وإن لم يكن ثمة نزوة ، فثمة إذن تعبير عن تكوينات اجتماعية عندنا ، إن أشبهت أخرى فى بلد غريب ، فهى تختلف عنها جوهرياً أصلاً ، ومنشئاً ، ونمواً وتطوراً ، وتعبيراً عن نفسها .

وإذن فالشبه بين مدارس فنية أو مذاهب أو اتجاهات عندنا وفى أدب أجنبى خليق بألا يعد عنان الخلافات الجوهرية بين هذه عندنا وتلك فى أدب غريب . ثم فى محل متأخر ، بل وشديد التأخر ، يأتى النظر فى التشابه الذى حاصله تشابه تكوينات اجتماعية تحمل تعبيراً عن نفسها ، وتختلف عن غيرها فى البلاد الأخرى اختلافاً حاسماً فى ذاتها وفى تعبيرها عن نفسها .

والمصطلحات النقدية التى نشأت فى أدب أجنبى لا يجوز أبداً أن تستخدم فى التعرض النقدى لأدبنا :

* فهذه المصطلحات نشأت فى ظروف حضارية أخرى تحكم تصور الإنسان هناك للعالم المحيط به ، وتحكم علاقته بالأشياء من حوله .

* وهى نشأت فى ظروف ثقافية أخرى من حيث التراث والدين والتقاليد والأساطير .

* وهى نشأت فى ظروف لغوية أخرى من حيث الاشتقاق والبناء والإعراب والقيمة الصوتية .

* ونشأت عن التمرس بنصوص أخرى .

* وهى خطاب متوجه لمتلق آخر عقلياً ومزاجياً ونفسياً .

إن استخدام المصطلحات من النقد الغربى لفهم أدبنا إذن فيه تجاوز مخل ، حتى إنه ليودى بالأمانة العلمية ، ويجرد البحث من كل قيمة نظرية .

وإذا تناولنا - من حيث المحتوى أو الشكل أو الأسلوب - عملاً فنياً مصرياً أو أحد شخوصه أو الراوى فيه ، فلا يمكن لفهم هذه القضايا البحث فى أشباهها فى الأدب الغربى أو فى الدراسات النقدية الغربية عن هذه القضايا ، حتى ولو كان المنشىء عميق الاحاطة ، وشديد التأثر بالثقافة الغربية . إن ذلك وإن كان يلعب دوراً هاماً فى إثراء تجربة الفنان وتثقيف ذوقه وأداته وتعميق رؤيته لواقعه ، ووضع هذا الواقع فى سياق أشمل ، إلا أنه لا يمد الخالق بتجربته التى تتفجر فيه نتيجة ممارسته لحياته الفعلية . هذه التجربة وتلقيها ومعاناتها قضية يحددها واقع الفنان المادى من حوله وواقعه الجسمانى والعقلى والروحى ، ويعطيها حجمها ودفئها ورائحتها ، ويحتم لها صياغة لا تضغطها ولا تقسرها ولا تغير شكلها ، ولا تطمس قراباتها المتشابكة والموغلة فى حياتها المادية والعقلية الآنية وفى تاريخها ودينها ولغتها . . نعم . . لغتها .

فنحن أيها السادة نكتب باللغة العربية . . ذلك أمر قاطع الحسم فى فرقنا عن غيرنا ، حتى إن التوراة والإنجيل فى هذه اللغة غيرهما فى الانجليزية أو الألمانية أو الفرنسية . يرى هذا من لم يكن فى عينه رمد ، ولا فى قلبه مرض .

ذلك علم متاح فى مظانّه حتى لصبية الكتاتيب لا أزعم لنفس عليه حق اختراع ، ولا حق تأليف .

وكاتبنا إدوار الخراط مصرى عربى . وهو أحد صناع الأدب المصرى الحديث البارزين . وهو قبطى . بهذه الصفة يكتب ، وفى اعتزاز بهذا الانتماء يمارس الإنشاء . وحقيقته هذه تحكم رؤيته للعالم الذى تصل إليه حواسه والعالم والواقع والمجتمع المصرى والمجتمعات الأخرى خارج هذه الحواس . وإدوار من موقعه هذا يتفاءل ويتشاءم ويتعقد وينطلق وينفعل ويمتلىء حساسية ، ومغروس وجدانه فى تاريخ الكنيسة القبطية .

هذه الكنيسة هى أقدم كنائس الدنيا وأكثرها تميزاً وأوسعها إسهاماً فى إرساء الفقه المسيحى . إنها تعيش جنب الإسلام فى مصر - لا على هامشه - لايبهت لونها ، ولا تضيع ملامحها ، ولا يضوى عودها ، ولا تشحب قوميتها ، بل تبقى فى مسيرتها الجليلة منذ الميلاد وحتى الأبد بعقيدتها وكهنتها وشعبها وطقوسها وترانيمها ، لتكون البعد الوجدانى للأقباط الذين هم مع المسلمين المصريين ثنائية تصنع وحدة مصر الخالدة الوحيدة فى الدنيا . هذه الوحدة المصنوعة من اثنين هى سر ذلك الثراء

الفريد فى الفكر والفن المصرى ، وهى نبع حساسيات وتوترات خليق بمثقفينا ألا يفقدوا إزاءها البسالة ويتواروا فى الظل حيث تنضج الجروح وتتقرح وتنتن . وغير خليق بهم أن يستثمروا هذه الحساسيات والتوترات لكسب وجاهة غير مستحقة ، - أو لإصاق تهمة غير منصفة . وجدير بنقادنا إن تأملوا عالم كاتب قبطى أن يروه من هذا المنطلق . وإدوار شديد الاستحقاق لهذا .

وهو قد نشأ فى ظروف عائلية خاصة ، وظروف اجتماعية محدده فى واحدة من مدن مصر ذات الشخصية والواقع والتاريخ المتفرد . هذا كله هو محل المناقشة والتأمل فى مجموعة القصص التى سماها المؤلف « اختناقات العشق والصباح » .

سقت هذه المعلومات كلها على مضض منى لكى أصل إلى نتيجة بادرت إليها مسبقا وأكدت فيها أن قرابة الموضوع الذى هو الكاتب المصرى ادوار الخراط وكتابه « اختناقات العشق والصباح » بالمثل المضروب فى مقال الدكتور ماهر شفيق فريد (هذا الحشد من الكتاب والكتب والنظريات والمقولات والأساطير من الأدب الغربى) تلك قرابة شديدة الثانوية حتى ليتوجب على الباحث الأمين أن يغض النظر عنها تماما حتى لا يربك قارئه بصفات فى الموضوع شديدة الهامشية تصرف القارىء عن خصائص الموضوع الجوهرية .

ليست السكة لفهم ادوار هى أنه ينطلق الناقد مرتلاً محفوظة من الأدب الغربى والثقافة الغربية .

بلالطريق لفهم إدوار هى فى :

* أن تدرس بعمق طفولة ادوار - التى كتب من ذكرياته عنها النصوص محل البحث - وصباه وشبابه وسهولته وظروفه العائلية والجسمانية والعقلية والروحية .

* أن يعرف بعمق المجتمع المصرى ومجتمع الاسكندرية فى زمن القصص خاصة ، وخاصة ظروف الشعب القبطى فى ذلك المجتمع .

* تاريخ المجتمع المصرى وتاريخ الكنيسة المصرية داخلان فى التأثير على وجدان القبط .

* الأدب المصرى الحديث لا بد أن يكون محل إحاطة ودراسة عميقة تمكن الناقد المتصدى من أن يحله محله المقسوم له فى هذا الأدب بلا قلق ولا تخلخل .

لكن الدكتور ماهر شفيق فريد ما أن يبدأ القراءة فى قصص الخراط حتى تنهال عليه أسماء الكتب والكتاب والنظريات والمدارس والمذاهب والاتجاهات والمقولات والحكايات والأساطير فى انفعال وهمى ، إزاء ما :

* يلاحظ القارىء أن الناقد يدعى لنفسه بالكتاب الأوربيين وآثارهم معرفة حميمة ليس بالوسع تصديقها لتنافيها مع الحقائق العلمية فى التلقى التى تؤكد وجود مسافة بين القارىء فى لغته الأم وبين النص الذى يقرأه . . مسافة تتسع إذا كان النص فى لغة أجنبية ، وتزداد اتساعاً إذا كان النص مترجماً إلى اللغة الأم ، وتصير المسافة بين القارىء والنص شاسعة إذا كان مترجماً إلى لغة القارىء الثانية أو الثالثة . لهذا يتوجب على الباحث عند إيراد معلومة الإشارة إلى مصادرها حتى يتاح لقارئه قياس المسافة الفاصلة بين التلقى والنص ووصفها فى الأعتبار .

* غير أن معلومات الناقد فى مقاله ، تلك الفقيرة إلى الاسناد - ومثالها : « هذا التفكير بالصعور ، الصور الأولية الضاربة بجذورها فى قرار الوعى ، يكاد يشفى أحياناً على السريالية . . » - معلومات مبتسرة وشديدة الابتسار حتى لا تعلم القارىء عن الحقائق شيئا ، بل تجهله بها ، وتخوفه منها ، وتجعله يكتئب ويلوم نفسه لأنه لا يعرف وتهتز ثقته بقدرته وتكربه دونيته ، وتتسع المسافة بينه وبين الباحث حتى تنتفى القراءة كلية .

ولا تخفى عن العيون نقيصة فادحة فى كتابة المقال مدارها أن الناقد يهيل علينا شذرات معلوماته بالجاروف حتى تفقد التفاصيل دلالتها وتلتبس الحقائق . مثال ذلك ما ورد فى المقال من أنه : « ربما كان الاهتمام بالذاكرة وآليتها من أبرز معالم الحساسية الحديثة فى أدب عصرنا . إننا نجده - إذا ارتددنا للوراء قليلا - فى شعر وردزورث - خاصة فى قصيدته الطويلة المسماة (المقدمة) وفى روايات مارسيل بروست وجيمس جويس وتوماس مان وشعر ت. س. إليوت ورلكه . . . ، ثم نجده على أكثر الأنحاء وضوحاً وسطوعاً فى عمل ادوارد الخراط المسمى (اختناقات العشق والصباح) . . »

ومثال ذلك أنه يورد - مرة واحدة - أسماء عدد كبير من الكتاب الأوربيين :

William Wordsworth شاعر إنجليزى ولد ١٧٧٠/٧/٤ مات ١٨٥٠/٤/٢٣ .

Marcel Proust روائى فرنسى ولد ١٨٧١/٧/١٠ مات ١٩٢٢/١١/١٨ .

James Joyce روائى إيرلندى ولد ١٨٨٢/٢/٢ مات ١٩٤١/١/٣ .

Thomas Mann روائى ألمانى ولد ١٨٧٥/٦/٦ مات ١٩٥٥/٨/١٢ .

Thomas Steavns Eliat شاعر إنجليزى ولد ١٨٨٨/٩/٢٦ مات ١٩٦٥/١/٤ .

Rainer Maria Rilke شاعر ألمانى ولد ١٩٢٦/٢/٤

هؤلاء كلهم على اختلاف أزمانهم وعوالمهم ورؤاهم يكتشف الناقد - كما أسلفنا ورأينا - أن بينهم صفة واحدة تجمعهم هى شبههم بإدوار الخراط . هذا جهل فادح بطرق المقارنة ، وتغريب لأحد كتابنا عنا لدرجة نمتعض إزاءها أشد الامتعاض .

* هذا الحشو من الاستشهادات والتداعيات لا يستطيع القارىء أن يلمح فيه نظاماً ولا نسقاً مما يشى به بانعدام العقيدة المعينة أو الموقف النظرى المحدد لدى الناقد . لكن الحق أنه لا يلزم أن يكون له عقيدة معينة أو موقف نظرى محدد . وبوسع الباحث أن يتيح لنفسه كل النظريات والمذاهب والاتجاهات ليبنى من عناصرها موقفا ذاتيا وخاصا . هنا يكون مطلوبا من الباحث أن يكون موقفه الذاتى الخاص متماسكا واضحاً سهل المأتى ، يتيح للقارىء الإحساس بدولاب حركته ، وإيقاع دورته ، وترتيب عقله وقلبه عليهما فيتواتر تلقيه ويضطرد إلى آخر المقال دون حيرة أو ضيعة .

لكن القارىء لايحس للناقد موقفا عقائدياً ولا نظرياً ولا ذاتياً . ويستريب القارىء فى موقف لدى الناقد أخلاقى فى معيب حامله :

أنه يتعالى دون وجه حق ويتباهى بمعرفة كل هذه الأسماء من الأدب الغربى دون مناسبة ، ويعوج حنكه دون لزوم ، ويريد أن يبده متلقيه ويفحمه ويصغره ، وتلك سنة رديئة ، وأخلاقية من أخلاقيات مثقفى المستعمرات السابقة ، تؤدى إلى عزلة المثقفين عن جمهورهم وتثبيت صورهم فى الأذهان لا كدعاة بل زاجرين متعالين مكروهين .

* وأنه تستحوذ عليه ثقافة الغرب من غير مقاومة منه ، ولا تريث ، ولا تحسب ، ولا حتى نظر . بذلك يفقد حسه الخاص بالواقع المصرى ، وبالأدب المصرى ، وبكاتبنا المصرى ، وبالنصوص التى هى محل البحث . حتى ليتصور الواحد منا ان ادوار كاتب أوربى غربى يأتى عمله فى سياق الإنسان الأوربى الغربى ، أو أن ادوار أعجوبة صنعت على مثال أجنبى وذلك نهج يحزننا ويضحك الأوربيين الغربيين علينا .

لكن مهلاً . إن الدكتور ماهر شفيق فريد لا يتناول كتاب ادوار عامة ، بل هو يكتب عن تجليات الحداثة عنده . ذلك موضوع يعزله الناقد ويؤصل له حتى يبين حدوده ويؤكد أركانه . والحداثة من الموضوعات التى تشغل مثقفينا هذه الأيام حتى أن مجلة فصول القراء خصصت لها العدد الثالث من عامنا هذا . وأنا لم أشارك فى هذه المناقشات وان كنت أجل الذين أسهموا فيها ، وأكن لكثير منهم وداً شخصياً وحتراماً وتقديراً لا يمنعنى من أن أتردد وأرتاب وأتحسب وأتحذر إزاء ما انتهوا إليه . وفى ذلك أطرح أسئلة ثلاثة أهدف منها إلى أن أثير لدى القارىء تجاه موضوع الحداثة قلقاً أرجو أن يبقى فاعلا حتى ينتهى كلامى :

* سؤالى الأول يريد أن يستجلى نشوء الكلمة فى لغتنا الفنية أليس ترجمة : Modernism وأليست هذه راجعة فى أصلها إلى الاسم : (mode) الذى معناه فى الانجليزية (الصيغة أو الشكل أو الأسلوب أو الطريقة) . من هذا الاسم تبنى - باضافة ern - الصفة (modern) التى نترجمها إلى (حديث) وهى لو تأملنا : (صفة تطلق على شىء تتميز فيه صياغته أو شكله وطريقة وأسلوب صناعته) . فإذا ما انتهينا - باضافة ism إلى المصطلح : (modernism) فإنها فى الآداب الأوربية الغربية دالة على المذاهب التى تميزت فى إنشائها عما سبقها باثارة وابراز وتقديم حلول مشاكل الصياغة والشكل والأسلوب . والكلمة العربية : (حداثة) أصلها يرجع إلى الفعل (حدث) . ذلك الفعل يشير إلى المسافة بين عدم الشىء إلى وجوده ، دون أن ننشغل بالصيغة أو الشكل أو الأسلوب أو الطريقة . والصفة : (حديث) تطلق على شىء خرج من العدم إلى الوجود قريبا ، دون أن يشترط بالضرورة اختلاف الشىء عن مثيل له قديم فى شكله أو أسلوبه أو طريقته . هنا يبدو على الفور الفارق الدلالى بين الأصل والترجمة . وذلك الفارق يحض كل باحث حصيف على الحذر والتحوط .

* سؤالى الثانى يمنحنى موضع مصطلح (modernism) ودورها فى الواقع اللغوى فى اللغات الأوربية الغربية . أليس دور هذه الكلمة الكبير ونفوذها الحقيقى وكأننا فى عالم الصناعة والتجارة حيث الطلب على تعريف البضاعة المنتجة واغراء المستهلكين بما فى المبيع من جدة ؟ إذا كان هذا حقا ، أليس خليقاً بأن يجعلنا نخشى أن يعدينا طلب رجال الصناعة والتجارة على (التحديث) حتى ننسى دورنا كرجال فكر وفن ، ويجعلنا نسلم أنفسنا لحمى (الحداثة) مضحين بقيم كثيرة طيبة ونافعة .

* وسؤالى الثالث عن شرط الحداثة فى عمل فنى أدبى

مصرى ، عن السياق الذى تنتظم فيه أعمال الأدباء المصريين القديم والحديث ، والأحدث ، والأكثر حداثة ، هل هذا السياق هو تاريخ الأدب العربى الذى هو تعبير عن تاريخ وحياة المصريين ، أم أن الحداثة هى ما يتوفر فى أعمال الكتاب المصريين من مزايا تشبه أو تحاول أن تشبه مزايا فى كتابات منشئين أوربين غربيين ؟

تلك كانت أسئلتى الثلاث . بعدها أتناول الحداثة لا كما أراها ، ولا كما أعرفها عند جمهرة نقادنا ، ولا عند جمهور القراء ، بل كما فهمها الدكتور ماهر شفيق فريد فى مقاله . الحداثة عنده هى :

١ - الاهتمام بالذاكرة وآلياتها .
٢ - السيال المتدفق بلا توقف(٥) .
٣ - الغوصى على التجربة الذاتية وجذبها إلى دائرة النور ، واستنطاق الصامت من جوانبها واستجلاء الغامض من معالمها .
٤ - أن تكون الذاكرة عدسة لا قطة على تطورات المجتمع وأحداث التاريخ .
٥ - التجاور بين الذاتى والموضوعى ملمح من ملامح الحداثة فى أعلى تجلياتها .
٦ - ابهام الحدود بين الحلم والواقع ودوران الأحداث فى شفق انفعالى غائم .
٧ - الذات والآخر يتوحدان وتنفتح المعابر بينهما حتى لتتدفق الخبرات بينهما من الواحد إلى الآخر ذهاباً وجيئة .
٨ - ملمح آخر من ملامح حداثة الخراط هو اتساع رقعته الوجدانية .
٩ - الخراط مثل فلوبير ولا فورج وكوربير (على بعض) يسخر من العاطفة لأنه أدرى الناس بسلطانها . إن هذا الازدواج الوجدانى ، هذا الموقف المتناقض من أهواء النفس ملمح آخر من ملامح الحساسية الجديدة .
١٠ - من هذه الملامح أيضا استخدام الكاتب للحن دال أو متردد (لا يتوقف) يدخل فى إنهاء العمل ويخرج منه على أنحاء متقطعة .
١١ - من ملامح الحداثة أيضا فى هذه النصوص تجاور النظام والحرية فيهما .
١٢ - وأخيراً فإن من تجليات الحداثة فى « اختناقات العشق والصباح » تأبيها على التصنيف الدقيق نظرا لكونها تضرب بسهم فى أكثر من جنس أدبى .

أقرأ هذه التحديدات الاثنى عشر ، وأقول دون أدنى تردد : إن من يقرر توافرها فى عمل أدبى إنما هو رجل لم يعرف هذا العمل ، إنما هو يطلق الكلام على عواهنه . وعليه فإننى أوفر على نفسى عناء اكتشاف غياب أى تصور للحداثة من أى نوع لدى الناقد ، وأترك ذلك للقارىء يحصله من مجرد قراءة التحديدات متجاورة .

وألاحظ أن الناقد قال معلقاً على قصة (قبل السقوط) : « ثمة إيحاء بالنيكر وفيليا أو عشق الأموات . . » وقال : « ميل الراوى » إلى الوقوع فى حب امراة تكبره سناً إنه الموقف الأوربى النموذجى . . وأشار إلى : « الميل اللاشعورى إلى زنا المحارم(٦) » . فى ذلك نحن بإزاء عشق الأموات وعشق الأم ، والزنا بالمحارم . وهذه موضوعات الأدب والفن والأسطورة منذ الأزل ، فأين الحداثة إذن .

إن الناقد نسى موضوعه فى غضون مقاله لأن قصوره له مشوش غير متماسك لا يستطيع أن يصمد للتناول حتى آخر المقال .

فما الذى يريده الدكتور ماهر شفيق فريد من حمل القلم واتخاذ الكتابة حرفة ؟ أقلب البصر فى مقاله فأجد لسؤالى أشد الإجابات إيلاما . . فأستغفر الله لنفسى وللناقد وأشكر هيئة تحرير « إبداع » على نشرهم مقال الباحث ، وأشكرهم لو نشروا ردى . فربما يحصل للقراء بعض الفائدة .

برلين الغربية : عبد الحكيم قاسم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) أعمد إلى استخدام كلمة المدن هنا وفى غيره من المواضع لأستثنى الريف من التأثير بثقافة الغرب ، وأشير إلى بقائه على ثقافته التقليدية .

(٢) لا أقصد المعنى المتداول فى الأدبيات الماركسية ، بل ببساطة أنسب المجتمع والثقافة إلى وطنها .

(٣) الذين ضربوا المدارس والمعابد ونهبوا الثروات ، وقضوا على الثقافات والحضارات ، وأبادوا وذبحوا الشعوب الأمريكية فى أبشع مشروع إجرامى فى التاريخ الإنسانى كله .

(٤) لم يقل الناقد : سيسأل ماذا ؟

(٥) التعليق بين قوسين من عندى .

(٦) يقصد الزنا بالمحارم .

● تنهريات:

عن صلاح عبد الصبور في ذكراه الثالثة وعن الحب.. والنقد

سامي خشبة

قبل ثلاثة أعوام وتسعة عشر يوما ، رحل عن عالمنا صلاح عبد الصبور . أتذكره كلما عثرت القدم بواحد من فخاخ عالمنا الكثيرة : شراك البشر أو شراك أعدائهم ؛ أو كلما عثرت العين بواحد من «تجليات» القبح فى هذا العالم الكثير الدمامة ، أو كلما تعثر العقل أمام أحد ألغاز العجز عن الفهم أو العجز عن إدراك مغزى التجربة .

أتذكر صلاح عبد الصبور إذن ، واعيا أو غير واع ، كلما احتاج العقل لكلمات توجز مضمون موقف معقد ، أو تمد الإرادة المشلولة بشىء من العزم ، أو تمد الوجدان المعتم بشىء من البصيرة أو تمد الذهن المكدود بشىء من الحكمة ، أو تمد القلم الخامد بشىء من تذكر أمره بمباهج الحياة المتاحة والممكنة والتى لم يعد لاحتمالها وجود . يتمتم اللسان ببعض كلماته إذن ، أو تطرف الكلمات بالذاكرة الصامتة ، فيتجلى الوجه وسط الهالة غير المكتملة من الشعر الرمادى ، وتنطق العينان بالأحزان والأشواق والأحلام . لست يوليسيز فى أعماق هيدز أتطلع إلى وجوه أشباح الأحباب الراحلين قبل أن أهشها عن دماء الأضاحى إلى أن يجيب أحدها سؤالى عن الطريق إلى الوطن . ولكننى أحتاجه ، كما أظن الكثيرين منا يحتاجونه ، لكى يدلهم إلى بعض ما عاناه من الطرق ، عساهم يزيحون كُسُف ظلماتها عن خطاهم بشىء من كلماته : يتجنبون شراكها ، ويتحملون دمامتها ، ويفهمون .

○

وكما أن الشاعر - فى مفهوم تراثنا العربى الذى كان صلاح من علامات إعادة إدراكه ، وإعادة تقييمه ، وإعادة «ابتكاره» فى آن معا - هو لسان الجماعة ؛ وكما أن الشاعر ، فى المفهوم الفردى الحديث - الذى كان صلاح أيضا علامة من علامات نضجه فى ثقافتنا الحديثة باستخلاصه من براثن الاغتراب ، وإعادته إلى أرض الأصالة كما ينبغى أن يكون - هو لسان ذاته الساعية إلى الحرية الشخصية ، وإلى الالتزام فقط بما يدركه بمفرده - كذلك كان صلاح ، فى الوقت الواحد : لسانا لأمته التى صاغ اكتشافها الجماعى الجديد لذاتها ، ولسانا لذاته ، التى حررها واستعادها من أسر ماض متجمد واغتراب بارد .

○

الآن ، أعتقد بأننا يجب أن نتوقف عند واحد من التناقضات الفلسفية الرئيسية التى واجهها صلاح - وتحمل وحيدا عبء عجز الآخرين عن معرفة الصراع الذى خاضه ، وعن إدراك المدى الذى وصله فى هذا الصراع . . (وهو تناقض لم يواجه صراعه مع صلاح ، من رواد الشعر الحديث إلا عبد الرحمن الشرقاوى ، ولا أعرف من واجه هذا التناقض بوعى غيرهما من شعراء المسرح الحديث) .

هذا التناقض ، هو أن يكون الشاعر الغنائى - فى تراثنا - لسانا للجماعة ، بينما هو فى التقليد الحديث صوت ذاتى ، وهو ما سعى إليه صلاح وحققه ، وأن يكون - كشاعر درامى متعدد الأصوات ، واحد الرؤية أو القضية ، لكى يكون - مع ذاتيته

الغنائية ، موضوعيا يتحمل تعدد الأصوات مع وحدة الرؤ ية فى الدراما . لقد كان عليه - بعد الشرقاوى - أن يعيد صياغة وضعه بالنسبة لتراثه الثقافى القومى كشاعر غنائى ، وكان عليه أن يحافظ - أيضا فى ذات الوقت - على وضعه فى ذلك التراث القومى ، ولكن بوصفه شاعرا دراميا ، يغنى أحيانا - فى شعره الغنائى - بصوت موجه أيضا إلى الجماعة !

هكذا عاش صلاح عبد الصبور ، مشدودا بين «غريزته» الجماعية الموروثة ، وبين فرديته النابعة من قلب هذه الجماعية ، ولكنها المروية بمياه الكشف والوعى الشخصيين . وهكذا - بالتالى - حمل عقله ووجدانه عبئين ثقيلين : أن يكون من الجماعة وفيها ، وأن يكون ذاته وحده . . فى آن معا .

تفرده جعله شاعرا غنائيا مجددا ، امتلك صوتا فى الشعر العربى الحديث ، كان أحد صلاتنا المتينة بذواتنا «العريقة» ، وكان شرفة أطل كل واحد فينا منها على ذاته وحده وعانى بها علاقته :- انغماسه بالجماعة أو انفصاله عنها . وغريزته الجماعية جعلته شاعرا دراميا يبحث عن تجسيد عقل الجماعة (أمته) وصراعاتها الدنيوية ، لكى تبصر الجماعة ذاتها فى حالة مكثفة من المواجهة مع العالم الضد .

تفرده فى شعره الغنائى ، جعله فى حالة حوار متصل - لا تأملى ولا يحمل أثرا من اللا مبالاة - مع الناس فى بلادى ، ومع العالم ، ومع ذاته (من الذى يستطيع أن يواصل انفراده مع ذاته إذا كان قد وعى ما وعاه صلاح ؟) إن هذا التفرد ، هذا الإحساس الممرور بالوحدة (من الذى يبتهج بالوحدة حتى مع «ذات» بكل هذا الغنى والجمال ؟) وبتعدد الواحد الوحيد فى أن معا ، وبالاحتياج الحارق إلى الامتزاج بما هو أكبر إلى حدود المالا نهاية . . إن هذا التفرد هو ما جعله يكتشف وسيلة ذلك الحوار بين أنا (ه) وآخر (ه) والكون (المجتمع / التاريخ / الأسطورة) .

أسمى ذلك الحوار «وسيلة» وربما كان «منهجا» لأنه لم يكن سوى صياغة لأداة تخاطب مع من أحس بوجوب التخاطب التحاور - معهم . ولأن شعره الفنان ظل يبدو كأنه «طريقه» حل أو «منهج» أو «وسيلة» التفكير الشخصى التى أوصلته إليها تجربة هائلة (رفض منذ صباه أن يتركها على حالتها الخام ، ولا أن يتلقاها بسلبية ، ولا أن يتركها تحدث أو تأتى بمجرد ما تلقيه إليه الدنيا !) جعلها بإرادته وسعيه تجربة متعددة الجوانب والأعماق ، بدأها دون أن يعرف إلى أين يؤدى به طريقها ، وحينما وصلنا صوته من حيث كان قد وصل ، لم يقل لنا إلا ما كان متيقنا من أنه رآه ودعاه إلى إمعان التقدم وحده ، دون أن ينبت - فى الحقيقة - عنا : أعنى أن تفرده هو الذى أوصله منذ البداية (فى شعره الغنائى) إلى لسان الصوفى ووجده ، حاملا وعى الممتزج بالعالم ، الحامل مسئولية - كمسئولية الإمامة فى هذا العالم ، المتشوف لصياغة مستقبل - للآخرين وليس له هو بأى يقين - أكثر ضمانا لراحة البال وحسن المنقلب . هكذا لم يكن تفرد صلاح لحسابه الخاص - لا لمتعته ولا لخلاصه - وإنما كان لحسابنا .

عند هذه النقطة يلتقى تفرد صلاح بغريزته الجماعية .

إن استخدامى لكلمات من نوع «التفرد» أو «الغريزة الجماعية» قد يوحى بتفسير «نفسى» من نوع ما لـ «ظاهرة» باهرة وبارزة فى شعرنا وأدبنا الدرامى الشعرى الحديث ، مثل صلاح عبد الصبور . ولكن مع استحالة استبعاد الدوافع الشخصية (وعلى رأسها الدوافع النفسية) فى فهم مثل هذه الظاهرة ، فإن شاعرا مثل صلاح عبد الصبور لا يولد وحده ، ولا يعيش - مهما كان من تفرده الذاتى وحيدا ! . إن تبلور موهبته الإبداعية حول الشعر - وهو الرجل العربى - يملؤه - حتى قبل أن يبدأ الوعى - بذلك الإحساس الموروث بـ«ضرورة» الانتماء إلى الجماعة ، وببديهية ذلك الانتماء . حتى يصبح الانتماء إليها أشبه بالغريزة الفطرية ، حتى بعد أن يحقق الانتماء الواعى ، وحتى بعد أن يحقق أيضا ، وفى ذات الوقت ، التفرد الواعى أيضا .

إن صلاح عبد الصبور : شاعر كبير خرج من وسطنا . هكذا ، قال بدر الديب فى مقدمته الشهيرة للطبعة الأولى من ديوان صلاح الأول : «الناس فى بلادى» . وقد اكتشف كاتبه المقدمة كثيرا من ملامح التفرد : الحزن ، والنزعة الصوفية . . الخ ، واكتشف نقص البعد الجماعى الرئيسى : الموقف الواحد المتبلور الذى يتحمل تعدد الأصوات بما يكفل البناء الدرامى ، متعدد الأصوات وواحد الموقف أو الرؤ ية . ولكنه اكتشف أيضا الأبعاد الجماعية الأخرى : من التراث ، بقى راسخا ، بل تبلور توجُّه الشاعر إلى جمهور متخيل - جمهور القبيلة أو الأمة (هذا الموقف المسرحى النموذجى) ومخاطبة الشاعر ، حتى فى قصائد الحزن أو النزوع إلى التصوف (كان ذلك ما يزال مجرد نزوع فى ذلك الحين) لمثل ذلك الجمهور . أما الوعى بالالتزام بالجماعة (الأمة أو الطبقة) أو الالتزام الواعى بها ، فهو وإن كان موقفا يعنى «الجماعية» إلا أنه نتيجة جهد عقلى وحياتى عملى «فردى» ، صنعه صلاح بتفاعله الشخصى مع تجربته الثقافية والحياتية لوحده ، أو - على أكثر تقدير - مع عدد محدود للغاية من الأصدقاء ، لم يتطابق أحدهم أبدا فى تحليلاته أو مواقفه أو أفكاره الإجتماعية تطابقا كاملا مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح . ومع ذلك ، فمن البديهى أيضا أن ذلك التفاعل الشخصى ، بين صلاح وبين تجربته الثقافية والحياتية ، لم يكن منعزلا عن تجارب جيله ، ولا عن تجارب مجموعة أصدقائه .

(فى علم إجتماع الفن ، يسمون مثل هذه المجموعة : الجماعة الجنينية ، التى تحمل جنين الموهوب الفذّ فى مرحلة تكوينه الأولى إلى أن يحين أوان ولادته وخروجه إلى الدنيا الواسعة) .

وقبل أن تنقضى سنوات قليلة على صدور الديوان الأول (الناس فى بلادى - ١٩٥٧) كان صلاح عبد الصبور قد انتهى عن كتابة مسرحيته الأولى (مأساة الحلاج ١٩٦٥) وكان قد شرع فى كتابتها منذ أواخر ١٩٦٣ : كان الشرقاوى قد أصدر مأساة جيلة فحل بها عددا من المشاكل الفنية الرئيسية للشعر الحديث مع الاستخدام المسرحى ، وكان المسرح المصرى بشكل عام يعيش مرحلة تمدد تأليفى وإخراجى ملموسة . . ولكن « مأساةالحلاج » تقدم ملامح قليلة العلاقة بما كان يجرى قبله فى المسرح الشعرى المصرى (العربى) أو فى المسرح المصرى بوجه عام . لم يكن بطلها شاعراً فحسب (وكل أبطال صلاح فى مسرحياته الطويلة الثلاثة شعراء) ولكنه كان تصوفاً ، وصاحب موقف إجتماعى جماعى ، صنعه من تفاعله الشخصى مع تجربته الثقافية والحياتية ، ومنفصلاً بموقفه الذى صنعه واختاره عن الجماعة (الصوفية) الجنينية التى ينتمى إليها .كان صلاح يتمثل جانباً من ذاته هو فى علاقتها بعالمها حين صاغ حلاجه ، وصاغ له مأساته التى يظل البطل فيها بطلاً منتصراً حتى وإن قتله أعداؤه فى النهاية . وفى « ليلى والمجنون » (١٩٦٩) ، يعجز البطل الشاعر عن صياغة موقف لنفسه أكثر من موقف الحزن العاجز والتأمل حتى تنتهى حبيبته ومدينته كلها للاغتصاب والضياع ، وفى « بعد أن يموت الملك » (١٩٧٥) ، وهى مسرحية رمزية بالمعنى الكامل ، يتحول البطل الشاعر من الضياع إلى البطولة ، ومن إزجاء المدائح السخيفة للملك إلى قتل جلاده وتحرير ملكته . . الخ .

ما يهمنى أن أتوقف عنده مع تجربة صلاح الدرامية الفنية ، هنا ، هو علاقتها بتراثه الشخصى كشاعر غنائى : توجهه إلى جمهور حتى بالقصيدة الغنائية ، وإيمانه بضرورة الموقف الواحد الذى يتحمل تعدد الأصوات ووحدة الرؤية . إن تكريسه بطولة مسرحياته كلها (باستثناء مسافر ليل) بشعراء (يسميهم أحياناً : مغنين - كما فى الأميرة تنتظر - ويعطى أحدهم خرقة تصوف - الحلاج - ويعطى الآخر مزماراً - بعد أن يموت الملك - ولا يحمل الثالث إلا القلم وإن كان ينتظر شاعراً يحمل السيف - ليلى والمجنون -) . . قد يوحى بأنه كان يفكر دائماً فى نفسه (الشاعر) بطلاً لكل مسرحياته ، مثلما كان هو صاحب الصوت المنفرد كل قصائده .

وعاش حياته ، المأساة التى لم يكتبها فى كلمات ، وإن كان قد صنعها بنفسه وصاغها ، مثلما صنع وصاغ شعره ومسرحه .

من جويس ولورنس . .
إلى الصديق صبرى حافظ !

ثلاثة أخبار (أدبية)مهمة تفرض نفسها على هذه السطور .
الخبر الأول ، هو صدور أول طبعة خالية تماماً من الأخطاء المطبعية ، وقد استدركت كل الكلمات وبعض السطور الناقصة من رواية القرن العشرين : « يوليسيز » . صدرت هذه الطبعة الجديدة ، يوم ١٦ يونية الماضى (اليوم الذى تقع فيه أحداث الرواية) عن دار جرلاند الأمريكية للنشر بنيويورك ، فى ثلاثة : مجلدات (ثمنها ٢٠٠ دولاراً) ، بعد سبع سنوات من العمل فى ٦٣ مجلداً تحتوى كل تراث جويس المكتوب (مذكرات ، يوميات ، مسودات ، خطابات ، . . إلخ) وتحت قيادة هانس والتر جابلر ميونيخ ، أنجز فريق الدارسين الألمان عملية « تطهير » يوليسيز من نحو خمسة آلاف خطأ مطبعى (بمتوسط سبعة أخطاء فى كل صفحة من النص المطبوع) واستكمالاً بنحو ٢٣ سطراً وعدة كلمات قد سقطت من الطبعة الأولى (ديجون باريس ١٩٢٢) ولم يكتشف غيابها جويس نفسه لأنه كان قد بدأ ينشغل بروايته الأخيرة الكبرى « جنازة - أو ليلة دفن - فينجان » . . . ويقول ريتشارد إيلمان ، أبرز دارسى جويس وكاتب أشهر ترجمة نقدية له ، إن هذه الطبعة ، ببعض إضافاتها ، تلقى أضواء جديدة هامة على النص ، وخاصة بإضافة كلمة « حب » - مع خمسة سطور أخرى (حوارية) فى الأصل الأول من الرواية ، تكفل توضيح مشهد متأخر منها ، حيث سيرى البطل (ستيفن ديدالوس) شبح أمه ويسأله : « خبرينى يا أمى ، بالكلمة - إن كنت تعرفينها - الكلمة التى يعرفها كل الناس » . . وكانت الإجابة التى يطلبها فى وسط هذه السطور الخمسة المستفادة والتى كان كاتب مجهول على الآلة الكاتبة قد « قفزها » من النص المكتوب بخط جويس المتشابك ، وتقول : « أتعرف عما تتحدث ؟ الحب . أجل الكلمة التى يعرفها كل الناس . . إلخ » .

ويقول إيلمان إن العمل الذى قام به هانس جابلر وفريق من الباحثين الألمان ، هو أيضاً : من أعمال الحب .

الخبر الثانى ، هو العثور فى أرشيفات د . هـ . لورنس ، على رواية مخطوطة له لم تكن معروفة من قبل - لم تكتمل وإن

كان لورنس قد كتب أكثر أجزائها بالفعل . وستصدر فى ١٦ سبتمبر الحالى من دار نشر جامعة كيمبريدج البريطانية . ستكون هذه هى الرواية الثالثة عشر للورنس ، ويبدو أنه لم ينشرها ، لأنها : « ترجمة ذاتية صريحة لحياته العاطفية والجنسية ، وتتضمن تصوره لعدد كبير من الشخصيات الأدبية والفنية والسياسية فى بريطانيا وألمانيا فى عصره . واسم الرواية مستر نون Mr. Noon .

الخبر الثالث : وهو ما يعنينا بشكل مباشر ، هو ذلك المقال « العجيب » الذى نشره الصديق الدكتور صبرى حافظ فى عدد من مجلة الأقلام العراقية عن نجيب محفوظ ، تحت عنوان : « تزييف الوعى وتشويه التاريخ - قراءة سياسية فى أحدث أعمال نجيب محفوظ »

من حق صبرى حافظ ، كناقد له مكانته ، أن يكتب من وجهة النظر التى يراها ، فيتفق أو يختلف مع من يشاء ، ويحبذ أو يهاجم ما يراه من الأعمال . وهذا بالطبع بديهى . ولكن ما لا يمكن أن يكون بديهياً ، وما هو عجيب بالفعل أن يصدر من صبرى ، استخدام عبارات من نوع : « .. هذه الذات المريضة التى تدين الجميع بهذه البساطة وتحاول أن ترسم لنفسها صورة أكبر حتى من صورة السوبرمان لا تنجح على المستوى الأعمق للدلالة إلا فى تعرية قروحها من حيث أرادت تغطيتها . والكشف عن أنها تنطوى على صورة قميئة لبورجوازى صغير حاقد ممرور تصور له أوهامه أن كل . . . ».

«.. هذه الذات المريضة تعود الآن إلى فتح أبواب محكمتها الزائفة حتى تحاكم هذه المرة قادة مصر وشعبها منذ فجر التاريخ وحتى الآن . . ». وكان صبرى قبل السطور التى اقتطفناها فى البداية قد رأى أن : «توحد صوت الراوى (فى رواية : المرايا) بداءة بصوت المؤلف فى النص ، بالإضافة إلى نشر المرايا بداءة تحت عنوان : سيرة ذاتية روائية ، لا يتركان فرصة لأى تفسير يحاول الفصل بين الراوى والمؤلف . . »

أى أن صبرى ، يوجه كل هذا « السباب النقدى » صراحة إلى نجيب محفوظ . فهل هو الذى كتب هذه الكلمات حقاً فى مقاله . أهكذا يكون النقد ، وتكون « اللغة النقدية » أيها الصديق العزيز ؟ ألا يستحق هذا الكلام ، وما يشبهه من بعض الأقلام ، أن نعيد دراسة نجيب محفوظ وجيله ؟ !

القاهرة : سامى خشبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه المتابعات

○ هموم صغيرة	فؤاد حجازى
○ الموت فى وهج الشمس	إبراهيم محمد أبو حجة
○ البناء الفنى فى رواية «جبل ناعسة»	حسين عيد
○ عندما يأتى الربيع	رجب سعد السيد
○ وجه المدينة والأحلام	د. عز الدين عيسى
○ بيت قصير القامة	السيد الهبيان

الفنان عبد الهادى الجزار

الرؤيا الخاصة والتعبير عن الجماعة

"قراءة جديدة فى أعمال الفنان"

د. صبرى منصور

- ولد عبد الهادى الجزار بالإسكندرية فى مارس ١٩٢٥ وتوفى بالقاهرة فى مارس ١٩٦٦ .
- تلقى دروسه الفنية الأولى على يد المفكر حسين يوسف أمين بمدرسة الحلمية الثانوية بالقاهرة عام ١٩٣٨ .
- التحق بالفنون الجميلة عام ١٩٤٤ ، وعمل بالتدريس فيها بعد تخرجه حتى وصل إلى درجة أستاذ مساعد فى التصوير .
- شارك فى الحركة الفنية من خلال المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر عام ١٩٤٦ .
- سافر إلى إيطاليا فى منحة دراسية عام ١٩٥٤ ، ثم عاد إليها فى بعثة حكومية لدراسة الفنون من عام ١٩٥٧ إلى عام ١٩٦١ .
- أقام أربعة معارض خاصة : الأول بمتحف الفن الحديث عام ١٩٥٢ ، والثانى بمتحف البلدية عام ١٩٥٣ ، والثالث بقاعة الفالوكا بروما عام ١٩٥٥ ، والرابع بقاعة إخناتون عام ١٩٦٤ .
- اشترك فى عديد من المعارض المحلية والعالمية من بينها : بينالى البندقية عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٠ ، وبينالى ساوباولو عام ١٩٥٥ ، ومعرض بروكسل الدولى عام ١٩٥٨ .
- حصل على الجائزة الأولى فى مسابقة الإنتاج الفنى عام ١٩٥٤ ، والجائزة الأولى فى مسابقة الثورة فى عشر سنوات عام ١٩٦٢ ، والجائزة الأولى فى صالون القاهرة عام ١٩٦٢ ، والميدالية الفضية فى معرض بارى بروما عام ١٩٥٨ ، والميدالية الذهبية فى الرسم بصالون القاهرة عام ١٩٦٣ ، وميدالية معرض بروكسل الدولى عام ١٩٥٨ ، والجائزة الثانية فى بينالى الإسكندرية عام ١٩٦٤ ، وأخيراً جائزة الدولة التشجيعية فى التصوير عام ١٩٦٥ .

تجد فى حياة الشعوب فترات تشتد فيها الحاجة إلى تذكر الإبداع الفنى المتميز لأبنائها الراحلين ، كما يظل هذا الإبداع بتجدد الأجيال قابلاً لإعادة اكتشافه وإدراك زوايا جديدة منه ، وإلقاء الضوء على ما خفى من جوانبه ، وتلك عملية ضرورية لسلامة المسيرة الحضارية ، وإتاحة الفرصة للتواصل اللازم بين الأجيال المتعاقبة من أجل استمرارية ونمو الكيان الفنى والثقافى للبلاد .

ومن بين فنانى مصر الراحلين الذين يجدر بنا إعادة تأمل أعمالهم - وخاصة فى هذه الأيام - يلمع إسم عبد الهادى الجزار براقاً متألقاً ، ومشيراً إلى نوعية من الرؤية الفنية النابعة من صميم البيئة الشعبية المصرية ، بل إن مجرد ذكر اسم الجزار - عند المتابعين للحركة الفنية المصرية الحديثة - فإنه يستدعى إلى الذاكرة مئات الصور والخيالات والرموز التى استطاعت أن تجسد روح الشعب المصرى وتقاليده وأفكاره ، كما أنه يستدعى إلى الذهن ذلك الصدق الفنى الذى كان يشع من لوحاته ورسومه فينتقل مباشرة إلى قلب المشاهد ، مقدماً الدليل على أن بلاغة الفن وقوة تأثيره لا تكمن فقط فى قوالبه الجمالية التقليدية ، وإنما فى شحنته التعبيرية وما تحدثه من هزة للرائى .

بين مارس عام ١٩٢٥ ومارس عام ١٩٦٦ عاش الجزار حياة كانت - على قصرها - عامرة بالفكر والتأمل والإنتاج الفنى الغزير ، وكان نموذجاً يحتذى فى دماثة الخلق واتساع الأفق ، وحين اختطفه الموت - لعلة فى قلبه لازمته منذ شبابه المبكر - كان فى قمة نشاطه وعطائه الفنى ، ولم يكد يهنأ على تكريم الدولة لفنه بمنحه جائزتها التشجيعية فى فن التصوير عام ١٩٦٥ . وكان لوفاته المفاجئة وقعاً هائلاً فى الوسط الفنى التشكيلى ، فقد كانت خسارة لواحد من أهم فرسان التصوير المصرى الحديث وركناً من أقوى أركانه ، ولقد عبر عن مدى هذه الخسارة الناقد والفنان حسين بيكار حين كتب عن الجزار

بعد وفاته «كنت أعتبره من أنضج الفنانين المحدثين ، وإحدى دعائم الحركة الفنية المعاصرة ، ومن أعمق من أمسك الريشة من المصورين فناً وفكراً وانتاجاً» .

بدأ عبد الهادى الجزار رحلته مع الفن منذ أن كان تلميذاً بمدرسة الحلمية الثانوية بالقاهرة ، حيث التقى فيها بالمربى والمفكر الكبير حسين يوسف أمين ، الذى كان يتولى تدريس الرسم مركزاً اهتمامه على اكتشاف ذوى المواهب الفنية المبشرة ، ولقد أحدث ذلك اللقاء تحولاً أساسيا فى حياة الجزار ، فقد أصبح الفن هو شاغله ومبتغاه . وحين توسم فيه أستاذه الفطرة الفنية السليمة ، بدأ فى الاهتمام به وتشجيعه منذ عام ١٩٣٨ ، وعندما يبدأ فى تنفيذ تجربته الرائدة والفريدة فى تاريخ الحركة الفنية المصرية الحديثة بتكوين جماعة الفن المعاصر ، فإنه يختار الجزار ضمن نخبة من تلاميذه الموهوبين : حامد ندا - ماهر رائف - سمير رافع - كمال يوسف - إبراهيم مسعود - سالم الحبشى - محمود خليل ، بالإضافة إلى حسين أمين نفسه الذى غلب عليه طابع الريادة والتوجيه ، وتوفير المناخ الثقافى السليم لتنمية قدرات أعضاء الجماعة الفنية والفكرية ، وكانت ثقافته العالية ، وتفتحه الذهنى عاملاً أساسياً فى إنضاج شخصياتهم الفنية فى عمر مبكر ، مما هيأ لهم الفرصة - وبخاصة الجزار وندا - لأن يؤدوا دوراً هاماً ومؤثراً فى تطور الحركة الفنية فى مصر وإثرائها منذ الأربعينيات وحتى اليوم .

ومن المفيد هنا أن نوضح أفكار جماعة الفن المعاصر ، والمبادىء التى اعتمدت عليها ، وكانت بالتالى من أهم المكونات والمؤثرات فى أسلوب الجزار وفكره الفنى . لقد آمنت الجماعة التى اتخذت شعاراً لها «الفن والمجتمع» بأن الفن الذى كان سائدا حين إنشائها هو فن ناعم ومهادن ، وغرضه البهجة والزينة ، إذا كان يتلاءم مع عواطف ومشاعر الطبقة المترفة ، فكان لهذا فناً ليناً سهلاً لا يعبر عن حقيقة الواقع والتراث ، وبعيداً عن الجماهير لا يتفاعل مع أحاسيسها ، وهو فى النهاية فن خال من هدف بناء ، أو مثالية رفيعة تتفق مع جوهر الحياة وتطورها أو تعبّر عن رأى . كما تيقنت الجماعة أن هذا الفن قد فقد أهم مقوماته - الحرية والخلق والإبداع - فعجز عن التعبير بعمق عن طابع الشخصية المصرية الصميمة وما تطويه داخلها من أصالة .

وقد أصدرت جماعة الفن المعاصر بيانين ، صدر الأول منها - وأكثرهما أهمية - بمناسبة إقامة أول معرض لفنانى الجماعة عام ١٩٤٦ ، وجاء موضحاً للدعامة التى بنيت عليها مثاليتها ، وهى الصلة الوثيقة بين الفكر والفن ، واعتبار كل من التصوير والنحت والموسيقى كالأدب وسيلة لنقل فلسفة ما ، وأن الدافع وراء أعمالهم الفنية هو خلق قيم جديدة تحل محل النسيج الفكرى الكامن وراء فهم الناس للطبيعة وعلاقاتهم فيها على أساس غير صحيح . ولقد أكد البيان على أن الفنان بعيد عن كل القمم التى يأمل الوصول إليها ما لم يطو فى نفسه الفيلسوف ، وبأن الفكر هو الذى يغذّى الاحساس الفنى ليطبعه بطابع العصر ، فالإحساس المجرد يتصف بالثبات فى كل العصور المتتابعة ، أما المستوى الفكرى فهو دائما المتغير ، ولذا نجد تغييراً فى فنون تلك العصور ، فمن سحر الغموض فى الفن المصرى أو البدائى ، إلى روحانية الفن المصرى أو الصينى ، إلى مادية الفكر الإغريقى ، ثم اختلاط الفلسفة المسيحية والنزعة المادية فى الفن الكلاسيكى ، وأخيرا غزو الطبيعة وسيطرة العلم ، والوعى بالأوضاع الاجتماعية وبمدى ارتباط الفن بالحياة . وتنحاز الجماعة فى بيانها إلى الاتجاه السيريالى الذى يأبى فى تكامله إلا أن يقف جنباً إلى جنب مع الفكر الحديث ، فهو يهدف فى نظرهم إلى عكس ما ترمى إليه الفنون السطحية التى تتجاهل سر الحياة وسر علاقاتنا فيها .

وفى عام ١٩٤٨ أقامت جماعة الفن المعاصر معرضها الجماعى وأصدرت بيانها الثانى الذى لم يأت بجديد على ما تضمنه البيان الأول ، وإنما زاد أفكاره شرحاً وتحليلاً ، وأعاد التأكيد على أن الفنان هو المكتشف أو القائد الذى يفتح أمام الإنسان إدراكه ويرهف حساسيته ويعمق نظرته كخطوة للسيطرة . كما عاود البيان كرة الهجوم على الاتجاهات المسايرة للفنون التقليدية التى لا يمكنها أن تواجه روح العصر بتعقيداته ونزعاته العلمية المركبة ، وخاصة الفن الكلاسيكى الذى لا تعتبر النظرة العامية غيره فناً ، بنزعته نحو تجميل الطبيعة وستر آلام الإنسان وتغطيتها بالمظاهر الزائفة . ودعا البيان جمهور المتذوقين - من أجل فهم سليم للإنتاج الفنى المعاصر إلى الإلمام بأنواع الثقافات المختلفة التى تخرج منها المثاليات المتعددة للمدارس المعاصرة التى تتجه وجهة أدبية وفلسفية ، فإن هذا الفهم العام هو الذى يؤدى إلى قبول واستيعاب إنتاج كل فنان فى مجموعة ، وعدم الإحساس بإبهام المعروضات أو غموضها .

ونحن إذا ألقينا نظرة شاملة على إنتاج الجزار طيلة عمره الفنى ، سنجد أنه قد التزم بتلك الحدود التى رسمها فكر الجماعة فى بيانها الأول ، فهناك المضمون الفلسفى والإيحاء السيريالى ، ونبْذ المفاهيم الفنية التقليدية ، والوعى بالأوضاع الاجتماعية ، وارتباط الفن بالحياة ، ثم غزو الطبيعة وعصر العلم . كل هذه كانت محاور تجربة الجزار الفنية ، مضافاً إليها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك الإيحاء القوى بالمجهول ، والغموض الذى يسيطر على الأشكال والعناصر ، وذلك العبق السحرى الذى ظل يبثه فى أعماله مهما اختلفت مواضيعها ، والذى يوقظ فى النفس الإنسانية أعمق الأحاسيس والمشاعر .

وهكذا بدأ الجزار تجربته عام ١٩٣٨ - وما زال طالباً بالمدرسة الثانوية - بأعمال تدور حول فكرة نشأة الحياة ، والإنسان وعلاقته بالكون ، وعالم البحر والقواقع - وربما كان ذلك صدى لقضائه سنوات الطفولة بمدينة الإسكندرية - وقد أطلق حسين أمين على هذه الأعمال «المرحلة التحضيرية» وضمت لوحات مثل : **الإنسان والقواقع ١٩٤٢ و رجل فى قوقعة ١٩٤٢ و المرأة فى القوقعة ١٩٤٢ و آدم وحواء ١٩٤٢** ، وكانت تشى بشحنة تعبيرية متفجرة ، وتنم عن شخصية فنية ذات مذاق خاص ، وإن جاءت الصياغه والتحويرات التشكيلية للعناصر بسيطة الأداء لم يتم صقلها بعد .

وفى نهاية الأربعينات بدأ الجزار مرحلة جديدة ، استمد صورها وعناصرها من البيئة الشعبية المصرية الصميمه ، وتجدر الإشارة إلى أنه عاش صباه فى حى السيدة زينب ، حيث تتجمع المواكب فى مولدها حاملة البيارق والأعلام ، أو تتمايل فى حلقات الذكر فى نشوة مع دقات الدفوف ، أو تهيم فى عالم سحرى ، وحيث عالم السيرك والعجائب والخوارق ، والنماذج البشرية المستكينة لقدرها ، المحتمية بالأحجبة والطلاسم والرموز . من كل هذه العناصر شكل الجزار مادته الفنية ، وصاغ منها اعمالاً ذات قيمة فنية رفيعة ، وكانت قمة إنتاجه الفنى وذروة عطائه ، والإضافة الحقيقية التى قدمها للتصوير المصرى الحديث ، وتمثلت فى لوحات مثل : **الطعام ١٩٤٨ ، وفرح زليخا ١٩٤٨ ، وعربة السيرك ١٩٥١ ، والمجنون الأخضر ١٩٥١ ، والماضى والحاضر والمستقبل ١٩٥١ ، ودنيا المحبة ١٩٥٢ ، وشواف الطالع ١٩٥٣ ، ورسم تحضير الأرواح ١٩٥٣** .

ويبدو أن أعمال الجزار كانت مفاجئة لجمهور المتذوقين بشدة تأثيرها وعمق التعبير فيها ، ولعل أصدق مثال على تلك المفاجأة ما كتبه أحد النقاد بجريدة النداء عام ١٩٥١ يصف أعمال الجزار بأنها **«لوحات تعبر فى صدق عن أحاسيس الشعب ، ومتاعب الشعب ، ولوعة الشعب ، وظل المجتمع يتفرج على لوحات الجزار وهو مذهول ، كان المعرض أشبه بفيلم سينمائى يعرض صوراً معبرة لا أثر للكلفة فيها ، ولا أثر للادعاء والتقليد ، ولأول مرة يصفق المجتمع لفنان مصرى يفهم الفن على أنه من وحى الشعب»** .

والواقع أن الجزار لم يكن أول من دارت أعماله حول مواضيع شعبية ، فقد سبقه إلى هذا الميدان من جيل الرواد كل من محمود سعيد ومحمد ناجى فى بعض أعمالها ، وراغب عياد فى معظم إنتاجه ، كما لم يكن الموضوع الشعبى فى حد ذاته هو منبع القيمة الفنية فى أعمال الجزار ، وإنما كان تميزه فى طريقة تناوله لذلك الموضوع وفى أدائه الفنى له . فقد كان ذا خيال فنى خصب ، وثقافة فنية عالية أتاحتها مناقشات وندوات جماعة الفن المعاصر ، بالإضافة إلى مهارة فى طرق الأداء اكتسبها من خلال دراسته الفنية الاكاديمية المنظمة بالفنون الجميلة فى مصر وإيطاليا . كل هذه العوامل أدت إلى تمكن الجزار ، وامتلاكه ناصية التحوير الجمالى للعناصر والأشخاص ، ومزجه فى انسجام فنى متكامل بين مفردات الواقع وشطحات الخيال .

ونعتقد أن الصواب قد جانب النقاد الذين نظروا إلى الجزار على أنه فنان سيريالى ، تلك الصفة التى كانت تطلق على أى فنان يحمل عمله قدرا من التشويه أو تحريف الشكل الطبيعى ، والجزار نفسه ينفى هذا الوصف عنه ، إذ كان يعتقد بأنه يختلف عن فنان السيريالية اختلافاً واضحا ، فبينما هم يعبرون باللاشعور ، ويعالجون موضوعاتهم بما يقع خلف العقل الواعى ، فإنه يتقدم إلى الأمام ، ويدرس ظواهر الطبيعة نفسها لتكون رموزاً حسية أقرب إلى الأذهان . وذلك لا ينفى بالطبع أن أعمال الجزار قد حملت فى ثناياها إيحاءات سيريالية بل ورمزية وتعبيرية أيضا ، لكن فنه يظل بمنأى عن قولبته داخل إحدى هذه المدارس أو حصره فى إطار تعاليمها . وهو فى رأينا اقرب إلى الإنتماء لاتجاه مصرى أرسى قواعده جيل الرواد ، وبخاصة محمود سعيد ، ونستطيع أن نلتقط بعض ملامحه - رغم أنه ما زال فى طور التشكل والتكوين - وأهم هذه الملامح هو التعبير عن المواضيع المتصلة بالبيئة المحلية فى صياغه تشكيلية ذات ارتباط وثيق بالتراث الفنى المصرى ، والحوار مع الفكر الفنى العالمى دون الوقوع فى براثن محاكاته وتقليده .

وإذا كان البعض قد اعتبر أعمال الجزار أعمالاً سيريالية الطابع والاتجاه ، فإن هناك من اعتبرها رسالة اصلاح إجتماعى ، مهمتها تصوير سلبيات المجتمع ومساوىء عاداته بغية تطويره وتغييره .

ورغم اعتقادنا بأن الجزار كان صاحب رسالة فنية فى المقام الأول ، إلا أنه كان شديد الذكاء حين أدرك أنه فى وسط ثقافى قاصر عن أن يتقبل فكرة تقديم الفنان لرؤيته الفنية الخاصة ، مهما كانت درجة غرابتها ، وشدة قسوتها ، دون ارتباط برسالة اجتماعية مباشرة وصريحة ، كذلك ربما كان لظهور بعض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقالات التى تهاجم فنه وتتهمه بتكريس الشعوذة والسحر وتمجيد النماذج البشرية الغارقة فى الأوهام أثر كبير فى اقتناع الجزار بضرورة تغليف أعماله بطابع النقد والاصلاح .

وربما يفسر لنا ذلك تأرجح أعماله بين التعبير الفنى الخالص ، وبين التعبير عن مواضيع ذات صبغة اجتماعية ونقدية مباشرة ، مثل لوحة الطعام التى سجن من أجلها عام ١٩٤٨ ، ولوحة الماضى والحاضر والمستقبل التى أنجزها عام ١٩٥١ ، وقدمها بقلمه فى مجلة قصص للجميع فيما بعد قائلاً : «أما الماضى فهو واضح من الجو الخلفى للوحة وهو بين أسوار السجن ، وقد أطل سجين على جنازة تسير ، كما أطلت امرأة تمسك بيدها طفلاً ، والسجين والمرأة والطفل يمثلون جميعاً الحياة الحبيسة المضطربة التى تلتصق بالحاضر ، أما الحاضر فهو الوجه الكبير الواضح فى اللوحة ، وتبدو فيه عناصر القوة والعزم والإصرار وشرود الذهن فى ماض كريه ، والتفكير فى غد باسم جميل ، وبدت شعبية الحاضر من الأحجبة والأقراط المدلاة من أذن الحاضر المعلقة على صدره ، بقى المستقبل وهو واضح من المفتاح الموضوع أمام الحاضر ، ولعل المفتاح يعطى فكرة عن المستقبل ، وما فيه من أسرار وخبايا وخفايا» .

ثم يسترسل الجزار فى وصف الفترة الحالكة من تاريخ مصر ، حيث كانت الأنفاس فيها مكتومة ، والحريات مقيدة ، وكل شىء حبيس حكام لا يرعون الله ، ولا يحسون بما تعانيه الجماعة ، وهو يرجو فى نهاية تقديمه أن تكون لوحته قد نابت فى التعبير عن إحساس الناس وقتها .

وهكذا يبدو الجزار وقد آمن بأن الفن يجب أن يتجاوز مجرد التعبير عن الرؤى الفنية الخاصة ، ليكتسب بعداً اجتماعيا ، فينوب فى التعبير عن إحساس الجماعة بالقضايا والأحداث الراهنة . والواقع أن لوحة الماضى والحاضر والمستقبل لو كانت قد اقتصرت على تلك المعانى والدلالات التى أوضحها الجزار فى تقديمه لها ، ولم تشر إلى أشياء أبعد وأكثر عمقاً ، لأمكن الاستغناء عنها بمقال سياسى حماسى ينتهى تأثيره بإنتهاء الحدث والوقائع ، لكن الجزار صعد بمعانيها درجات أكثر بقاء ودواما ، بتحويلها إلى رؤيا إنسانية شاملة ، متصلة بأعمق المشاعر والأحاسيس . وعموماً فقد كانت تلك سمة من سمات أسلوب الجزار ، إذ نجده حتى فى أعماله المغرقة فى المباشرة وتصوير الحدث العابر - كلوحته المعروفة الميثاق عام ١٩٦٢ - قد أضفى من روحه وذاتيته ورؤيته الخاصة على الموضوع ما أكسبه بعداً جديداً جعله يتعدى التعبير عن الحدث الوقتى . والأمر الذى يستدعى دراسته وتأمله ، هو أن الجزار يبدو لنا - حين يتناول الأجواء الشعبية - متعاطفاً مع الشخصيات الغارقة فى ذلك الجو الأسطورى الغامض ، ويستخدمها كوسيلة لتجسد أحاسيسه الذاتية ، ويشير بواسطتها إلى المجهول الذى يؤرقه . فقد كانت علة قلبه فيما نعتقد سببا فى إحساسه المبكر بقسوة هذا المجهول . وشبح الموت الذى نجده - ربما رغما عنه - مخيماً على العناصر والأشكال ، بل إنه فى عديد من لوحاته ورسومه يتناول موضوع الموت بشكل مباشر وصريح ، بعد أن كان يومىء إليه من بعيد ، كما فى رسمه عالم الأرواح أو اللانهاية ورسمه المعروف تحضير الأرواح اللذين أنجزهما عام ١٩٥٣ . ويؤكد لنا هذا الاعتقاد أن الجزار كانت له تهويماته الخيالية ، وأفكاره الفلسفية حول موضوع الموت والمجهول والقدر ، وفى عديد من رسومه وفى بعض لوحاته نجد كتابات شعرية قريبة من شكل المواويل والأزجال الشعبية ، وتدور أفكارها حول الموت والمقدر والمقسوم ، كما أنها ذات طابع خيالى مأساوى ، وربما افتقدت تلك الأشكال الشعرية إلى النضج الادبى أو المقدرة الشعرية ، لكنها تحمل أفكارا لا تقل فى غرابتها عما تحمله رسومه وعناصره التشكيلية ، وتلقى الضوء على رؤيته وحلمه الخاص ، فهو يقول مثلاً فى نشيد طويل وغريب أسماه نشيد الخنافس :

ورا الحيطان السود وياما حاسبهم
ممدودة رمتهم
أشكال خناجرهم جوه الودان مصدية
سامع تراتيلهم
نشيد الخنافس مع دبّان الهوى الأخضر .

وقد بلغ الجزار قمة إنتاجه الفنى فى تلك الأعمال التى امتزجت فيها رؤيته الخاصة بذلك الإلهام الفنى الذى استوحاه من الحياة الشعبية ومعتقداها التى توارثها العامة فى مصر ، وأشربتها روح الجماعات الشعبية على مر الزمن . فمعتقدات الطبقة الشعبية فى التوسل ودفع البلاء واستجلاب الخير ، وعادات الفرح والممات هى عادات مصر الفرعونية مع تغيير طفيف ، ذلك التغيير الذى لم يتناول سوى الطلاء الظاهرى ، ولم ينفذ إلى ما وراء الجوهر أو هذه القوة الخفية التى تتحكم فى سلوك العامة ومصيرهم ، فأصبحت فلسفة حياتهم العملية ، ومنبع ايمانهم الفطرى . ولقد استنبط الجزار أسرار تلك القوة الخفية ومظاهرها ، بل كما أسلفنا كان جزءا منها ، فجاء تعبيره الفنى معبرا عنها مشيراً إليها حتى فى أكثر مواضيعه التصاقا بالتعبير المباشر .

وعلى الرغم من صعوبة المفاضلة بين لوحات الجزار التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنتجها فى الفترة من عام ١٩٤٨ وحتى منتصف الخمسينيات - ذروة عطائه وخياله الفنى - إلا أنه يمكن تناول ثلاث لوحات تمثلت فيها السمات الأساسية لاتجاهه وأسلوبه . ففى لوحة **دنيا المحبة** نجد التصميم البسيط المتميز بالرصانة والاستقرار ، والعناصر الموزعة باتزان ودقة ، ولا مجال هنا لاستعراض علاقات تشكيلية ممعنة فى الغرابة والتحديث ، وإنما المساحات تملؤها الشخصيات والأشكال بطريقة روعى فيها التماثل . فيحيط بالشخصيتين الرئيسيتين اللتين تتوسطان اللوحة ثلاثة عناصر من اليمين - المرأة الواقفة والأريكة والحية - ومن الناحية اليسرى ثلاثة عناصر ايضا - المرأة العارية والأخرى الساجدة والطير ، وجعل الفنان بؤرة اللوحة عند وجهى الشخصيتين الرئيسيتين ، تبدأ من عندهما عين المتلقى لتتجول فى سلاسة ويسر فى أرجاء العمل ، وتكتشف عناصره الفرعية لتعود فتستقر عند الوجهين اللذين حملهما الجزار - عن طريق النظرة والملامح - أبعاداً درامية وإيحاءات غامضة . كل ذلك فى جو خيالى جسدته تلك الرسوم على حائط الغرفة والسيدة العارية والواقفة تواجه المجهول ، ويتسرب الضوء ليغمر العناصر بنور لا نعرف مصدره . وهنا كما أوضحنا - يبدأ الجزار من أرضية واقعية ، فكل عناصر اللوحة موجودة فى البيئة المحيطة ربما بكل تفاصيلها ، لكن مقدرته تبدت فى كيفية تجميعها وصياغتها على نحو أحالها إلى واقع جديد ذى سحر خاص ، هو الواقع الفنى .

ومن أكثر أعمال الجزار درامية وقسوة فى تعبيرها لوحته المسماه **فرح زليخا** ، فالتحوير الفنى لشخصية زليخا تحوير بالغ فى بدائيتها ، والجو العام للوحة يعكس إحساساً بالسخرية المرة والقتامة ، ونشعر كما لو أن طقوس هذا الفرح هى طقوس لاحتفال خرافى مفجع ، ساعد على تأكيده الوجوه القاسية المطلة من الحائط فى الخلفية ، وتلك الفتاة الصغيرة المشوهة الهيئة ذات النظرة الزائغة ، والقط الرابض كشاهد على الحدث . وذلك كله فى بناء فنى متماسك ، وصياغة تشكيلية محكمة ، وأداء لونى عميق ومتداخل . والعين تأخذ طريقها فى يسر وسهولة بادئة بوجه زليخا ثم يدها الممسكة بالزهرة المتوحشة ، ونزولاً بالشمعدان فالقط الأبيض والطفلة ، وفى النهاية تعود العين إلى الوجه المعبر لزليخا الذى تعكس عيناه خليطاً من أحاسيس الشكوى والإستسلام .

ولقد حظيت لوحة **المجنون الأخضر** بشهرة كبيرة رغم صغر حجمها وبساطة أشكالها ، وهى منفذة بحساسية مرهفة ، وعناصرها المحدودة موزعة بمهارة واقتدار ، وقد كشف الجزار فيها فكره الفنى والنظرى ، فنجد فيها عناصره المفضلة التى استخدمها فى مرحلته الشعبية كالنموذج الانسانى الفريد ، والوحدات الزخرفية ذات الجذور الشعبية - العيون فى الكفوف والخط المتلوى - والتجميع الغريب للعناصر لزيادة قوة الإيحاء - القرط فى الأذن والزهرة من خلفها - والاستخدام غير الطبيعى للظل والنور ، والشكل المتوسل للكفوف ، والنظرة الغامضة والموحية للعين ، كل ذلك - بالإضافة إلى اللون الأخضر فى الوجه - أضفى سحراً وغموضاً على هذا الوجه الإنسانى الذى ينقل الرائى إلى دروب عميقة الغور مبهمة المعالم .

ومنذ بدايات الستينيات ، وبعد عودته من بعثته الفنية فى إيطاليا ، انشغل الجزار بالبحث عن مجالات جديدة يطرقها بفنه ، وبدا وكأن المرحلة الشعبية قد استنفذت لديه أغراضها . وقد عاصرته فى تلك الفترة وكنت ما أزال طالباً بالفنون الجميلة ، وكان دائم الحديث عن ضرورة مواكبة الفنان لأحداث عصره ومجتمعه لينفعل بها ويأتى تعبيره وإبداعه الفنى معبراً عنها . وقاده ذلك إلى تناول موضوع غزو الفضاء الذى كان محور اهتمام الناس فى مصر والعالم حينذاك . وأتاح له المجال الجديد فرصة كبيرة فى استغلال خياله الفنى الخصيب ، وتخليق أشكال وعوالم غير محددة ، وتراكيب خرافية لا تنتمى إلى عالمنا الأرضى . فانتج فى عامى ١٩٦٢ و ١٩٦٣ لوحات : **رجل الفضاء ومن عالم الفضاء و الحزام المغناطيسى و ميلاد كوكب و شىء يحدث فى الفضاء .**

ولكن الجزار يعثر على ضالته ، ويجد فرصته الحقيقية لبدء مرحلة جديدة فى فنه ، حين يقوم بزيارة موقع السد العالى أثناء العمل فى بنائه عام ١٩٦٣ ، فلقد فجرت لديه رؤية الآلات العملاقة والماكينات الضخمة إمكانية التعبير عن موضوع الإنسان والآلة ، وفى خلال الثلاث سنوات الأخيرة من حياته أبدع الجزار مجموعة ضخمة من اللوحات والرسوم ، صور فيها الإنسان وقد ابتلعته الآلات والعدد ، وأفقدته إنسانيته وبساطته ، فهى تحتويه داخل ثناياها المتعددة وتفاصيلها المتشعبة ، وهو يبدو من خلالها منسحقاً ضائعاً . لقد حلت الآلة عند الجزار فى هذه المرحلة محل الرسوم الغريبة والتعاويذ والأحجبة التى صورها من قبل فى مرحلته الشعبية ، فهى العنصر المسيطر على الإنسان والمستحوذ على كيانه ووجوده ، ومصدر خوفه ورهبته ، كما ترمز إلى عالم المجهول والقدر الغاشم .

وعندما يتقدم الجزار بمجموعة من لوحات هذه المرحلة (**رجال وحديد - الإنسان والميكانيكا - الإنسان والآله - من وحى السد - رجل العصر**) لنيل جائزة الدولة التشجيعية عام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٦٥ ، فإنه يصفها بأنها «تمثل العمال المصريين وقد اكتسبوا خبرات جديده فى ميدان التصنيع ، لدرجة أنهم أصبحوا متشابكين بالأقنعة والتراكيب الحديدية فى المصانع ، وتعكس فلسفة التصنيع فى عهد الثورة ، وتوضح ما يمر به إنسان العصر الحديث من إدراك علمى ووعى بالتركيب الميكانيكى والمعمارى لعمليات التصنيع والكهرباء والديناميكا وعصر العلوم ، وعلاقة الإنسان بالآلة وعلوم الفضاء ، كما تهدف هذه اللوحات إلى ربط التصنيع فى بلدنا بعلوم الذرة وعصر الفضاء لخدمة الانسانية» .

ومرة أخرى نجد الجزار راغباً فى التعبير عن قضايا اجتماعية راهنة - وهى هنا حركة التصنيع والسعى نحو التقدم التكنولوجى - لكن إنتاج هذه المرحلة فى حقيقة الأمر لم يكن إلا إستمراراً لطبيعة رؤيته الخاصة ، وإن اختلفت المظاهر وتجددت العناصر ، وما زال الخوف من المجهول والقدر وأحيانا الموت هو الإحساس الأقوى الذى ينتقل إلينا من خلال تلك الأعمال .

ولعل لوحته المعروفة السد العالى ١٩٦٤ كانت أكثر لوحات المرحلة الجديدة التزاماً بالتعبير المباشر عن موضوع النهضة الصناعية حديث الساعة إبان بناء السد العالى ، وهى تمثل وجهاً لعملاق يتطلع فى شموخ ، مرتدياً خوذة رجال الفضاء ، وقد تشكل عنقه وصدره من مئات التفاصيل الدقيقة للآلات ، فى جو معقد التركيب يبدو كما لو كان ورشة هائلة . ولم تنج اللوحة مع ذلك من لمحات رؤيا الفنان الخاصة ، والتى نلحظها فى نظرة العملاق المشوبة بالأسى والترقب ، وفى الرجل والمرأة - من عالم الجزار القديم - وقد انزويا أمام هذا العالم المعقد فى الركن الأيمن للوحة ، وكذلك فى امتداد الأفق ولا نهائية المنظر ، مما يعكس فى آخر الأمر إحساساً عاماً لن يكون جد مختلف عن إحساسنا بلوحة المجنون الأخضر .

وكانت آخر لوحة نفذها الجزار قبل وفاته تلخيصاً لمراحل حياته الفنية الخصبة ، ويبدو وكأنه قد أدرك بشفافية روحه قرب النهاية ، فقدم لنا جميع عناصره وشخصياته والعوالم التى ارتادها فى لوحته الختامية السلام ١٩٦٥ ، التى ضمت عالم البحر والقواقع ، والشخوص الشعبية ، والمفردات المحببة إليه كالقط والحصان ، وإنسان الفضاء ، وعناصر التقدم العلمى ، كل ذلك قد مزجه فى مظاهرة فنية فريدة ، يظللها جناحان عملاقان ، يبدوان وكأنهما يحتضنان حلم الإنسان الخالد بأن يحيا فى حب وسلام . كما ألفت اللوحة بين فكر الفنان النازع للخيال ، وبين التعبير عن قضايا الساعة ، وقد كانت دول عدم الانحياز حينذاك تسعى إلى خلق عالم ينبذ الحروب ويسوده السلام ، ويمارس فيه كل إنسان حقه فى الوجود والعمل ، كما يجد فيه الفنان - الذى لم ينسه الجزار فى لوحته - فرصته فى الخلق والإبداع .

وكما كانت لوحة السلام نموذجاً لتجسيد أفكار الجزار النظرية ، فقد جاءت فى صياغتها التشكيلية نموذجاً لأسلوبه وللغة الفنية التى اختارها كوسيله لتجسيد تلك الأفكار ، والتى تعتمد على البناء الفنى البسيط ، والقائم على مبدأ التوازن فى التصميم ، والإعتماد على المنظور والتجسيم الخفيف للعناصر ، مع التوزيع المتعادل للألوان ودرجات الأبيض والأسود .

وعموماً فإن الجزار لم يكن من محبى الخوض فى غمار اللغة التشكيلية الصرفة ، أو الاستغراق فى إيجاد حلول جمالية مبتكرة ، وكان كل ما يهمه من هذه اللغه أن تكون وسيطاً جيداً يفى بغرض التعبير عن الفكرة وتوصيل مضمونها . ولقد ظل محافظاً على طريقته وأسلوبه طيلة عمره الفنى . وذلك باستثناء بعض تجاربه فى التصوير المسطح ، مثل لوحته - شعر شعبى - تصميم لسقف حجرة - ١٩٥٢ التى اقتفى فى تنفيذها أسلوب الفن العربى ، فأكثر فيها من الزخارف ، وابتعد عن التجسيم ، واستعمل الحروف العربية كجزء أساسى فى التصميم . وكذلك لوحة دعاء ١٩٥٨ التى نلمح فى صياغتها أثراً واضحاً من أسلوب فن التصوير الفرعونى ، وأيضا بعض التجارب التجريدية التى انتجها فى الستينيات ، وكانت قائمة على استعمال الألوان السميكة ، وإضافة مواد غريبة إليها كقطعة من الزجاج مثلاً ، والاهتمام بخلق الملامس الخشنة على السطح .

لقد كان الجزار حريصاً على استقلالية أسلوبه الفنى ، على الرغم من إيمانه بالاستفادة من كل الثقافات والأساليب الفنية المحلية والأجنبية التى يمكن أن تثرى فنه دون أن تطغى على تفرده وأصالته . ونستطيع أن نلمح فى أعماله بالإضافة إلى تأثراته بفنون التراث المصرى - الفرعونى والقبطى والإسلامى والفن الشعبى - تأثيرات أخرى من الفترة المبكرة لعصر النهضة الإيطالى ، وخاصة أسلوب المصور بييرو ديللا فرانشسكا الذى كان الجزار معجباً بهندسيته ونظام بناء لوحاته ، وكذلك نلمح تاثيرات من المدارس الأوربية الحديثة كالسيريالية والرمزية .

ومما ساعد الجزار على المحافظة على أسلوبه وطابعه الخاص من الضياع وسط هذه المدارس والطرز الفنية ، إيمانه الواعى بالدور الذى يمكن أن يؤديه فى ساحة الفن التشكيلى المصرى ،

فقد كان يرى أنه فى الوقت الذى بدأ فيه مؤشر الفن فى الغرب يسجل تميع الفن الحديث وجموده ، فإن الفن فى الشرق عامة ، وفى مصر خاصة ، يتجه نحو التبلور والاستقلالية ، متخذاً من جذوره الأولى ، ومن الخبرة الفنية عامة أسسا جديدة فى روحه وأسلوبه .

لقد ظهر الجزار فى فترة صعبة من تاريخ الفن المصرى الحديث ، الذى بدأ صحوته فى مطلع العشرينيات وهو منقطع الصلات بالماضى الفنى لبلدنا ، ومعتمداً على ما قدمه جيل تتلمذ على تعاليم المدارس الأوربية القديمة منها والحديثة ، سواء فى مدرسة الفنون الجميلة أو فى مراسم الفنانين الأجانب ، ومن هنا تمثلت مشكلة الاختيار والبحث عن صيغة ملائمة للتعبير الفنى المعاصر تتسم بالاستقلالية والطابع المصرى الأصيل . تلك الصيغة التى استطاع رائد التصوير المصرى المعاصر - محمود سعيد - أن يرسى قواعدها والتى أتى الجزار ليساهم فى وضع لبنة هامة من لبنات بنائها . ويهمنا أن نشير هنا إلى صلة نستشفها وتجمع بين أسلوب عبد الهادى الجزار وأسلوب محمود سعيد (الذى كان تقديره لأعمال الجزار دافعاً لاقتنائه لوحته المعروفة باسم أدهم ١٩٥١ وكانت واحدة من مجموعة أعمال مستوحاة من السيرك الشعبى) والتى تتمثل فى ذلك الجو العام الذى يغلف اللوحات ويضيف إلى البعد المادى أبعاداً نفسية مثقلة بالأسى ، وفى تلك القوة العارمة الغامضة التى تجعلنا على إيمان بأن محاولة إدراكها والإيحاء بها سمة رئيسية فى الفن المصرى كانت وما زالت موجودة ، ويمكن لها أن تكون أحد ملامحه الهامة التى تميزه عن الأساليب والطرز الفنية العالمية . ولقد كان الجزار مدركاً لتلك القوة ، قريباً منها ، وعاملاً - من خلال عناصره المغرقة فى المحلية - على الإيحاء بها وتجسيدها .

إن الإنجاز الفريد لعبد الهادى الجزار فى مضمار فن التصوير المصرى سوف يكون دائماً قابلاً للدراسة واستكشاف جوانبه العديدة ، والموقع الذى تبوأه فى تاريخ الحركة الفنية الحديثة فى مصر يدعونا إلى المطالبة باقتناء أعماله وعرضها بمتحف الدولة ، إذ أنها تمثل حلقة هامة من حلقات تطور فننا المعاصر ، وتراثاً يضاف إلى رصيد مصر الثقافى . وهذا المطلب هو أقل ما يستحقه من الشعب المصرى إبداع الفنان الذى كان شاغله الأول التعبير الصادق عن روحه الأصيلة .

القاهرة : د. صبرى منصور
تصويـر : صبحى الشارونى

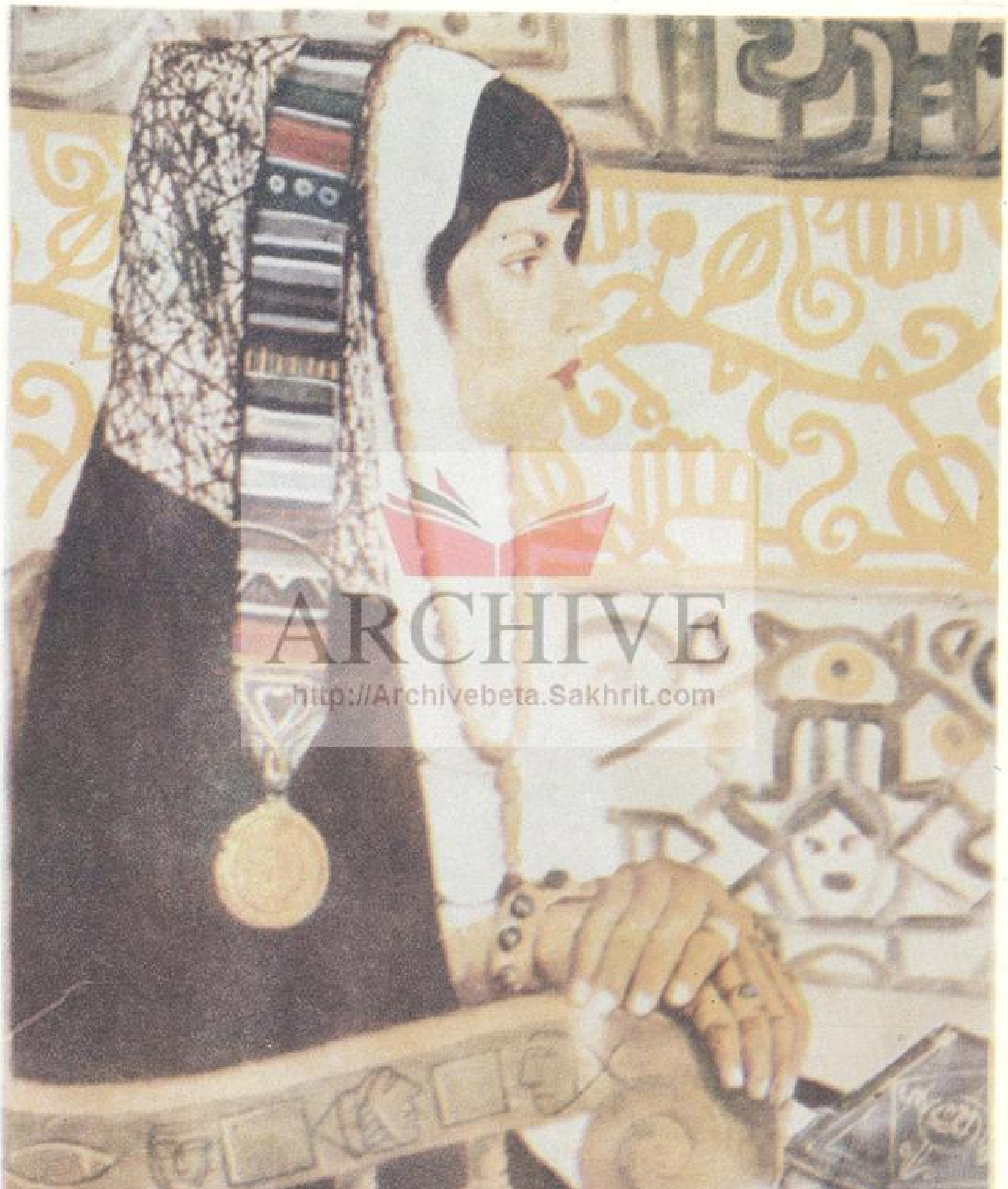
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان عبد الهادى الجزار

الرؤيا الخاصة والتعبير عن الجماعة

"قراءة جديدة فى أعمال الفنان"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غريبان ـ ١٩٦٤

أحبار وألوان مائية على ورق ٢٣×٢٧ سم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة الغلاف الأمامى

صورة الغلاف الخلفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الفن الشعبى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ — ٩٨٤